STORIA

DELLA

PITTURA IN ITALIA

SUCCESSORI LE MONNIER — FIRENZE

Via San Gallo, 33

LA ... E

LA

Opera fondata principa

DUE VOLUMI

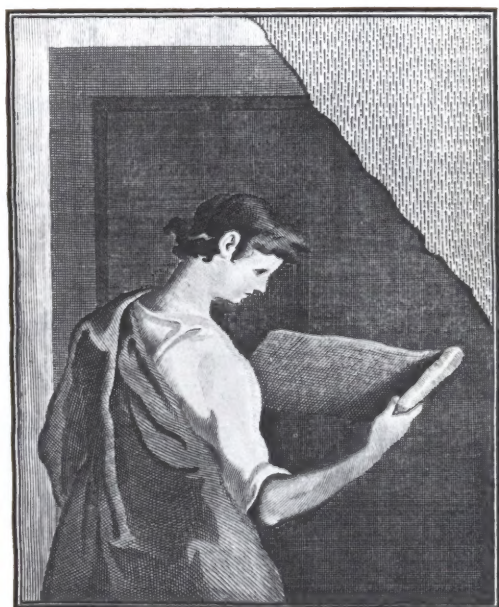
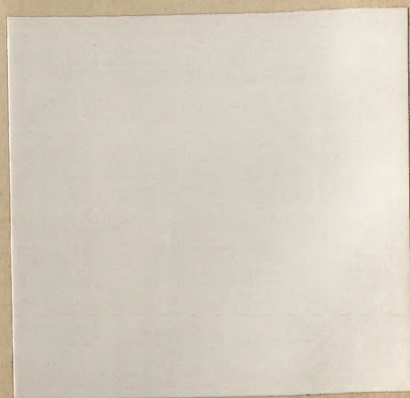
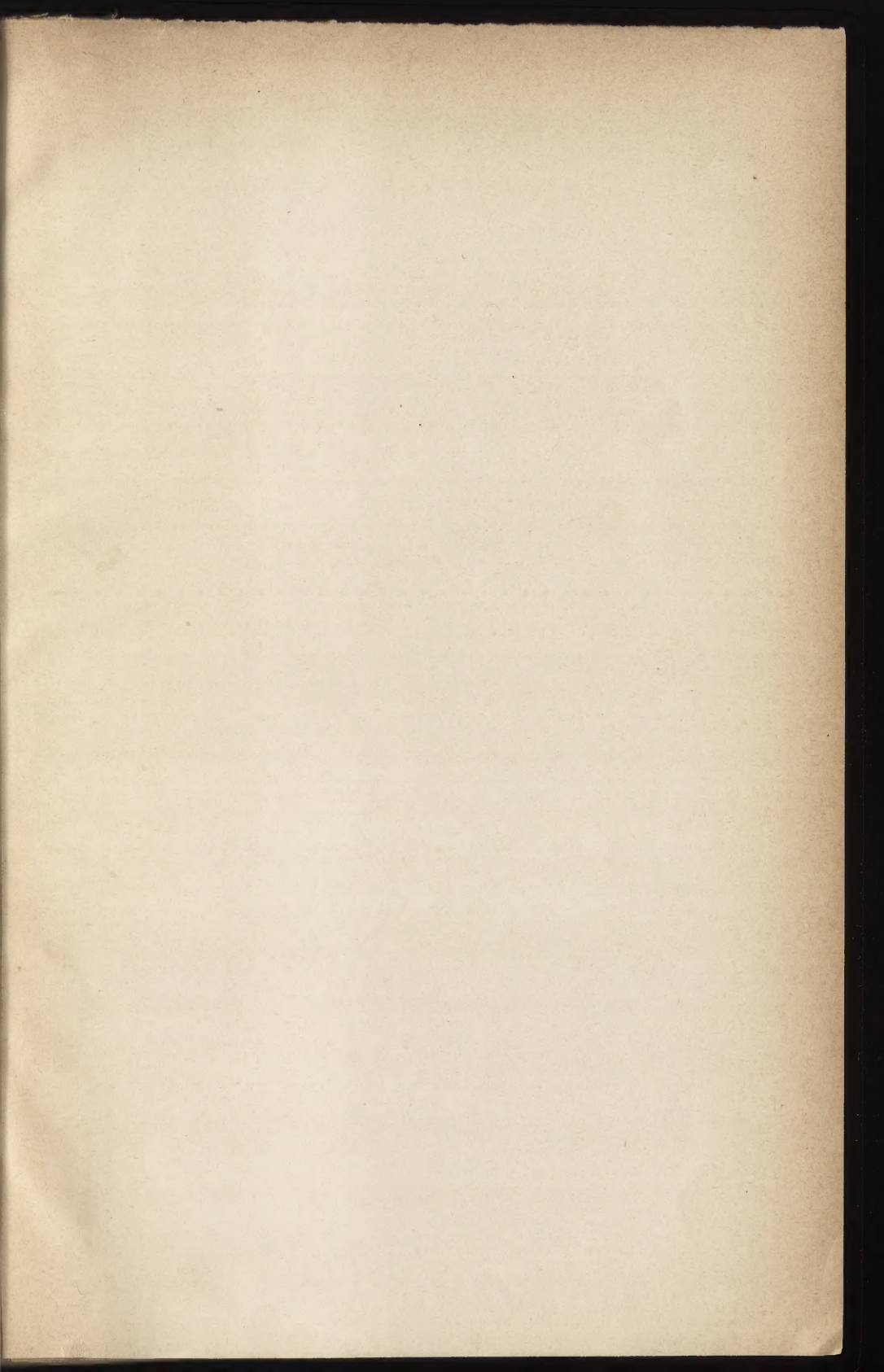
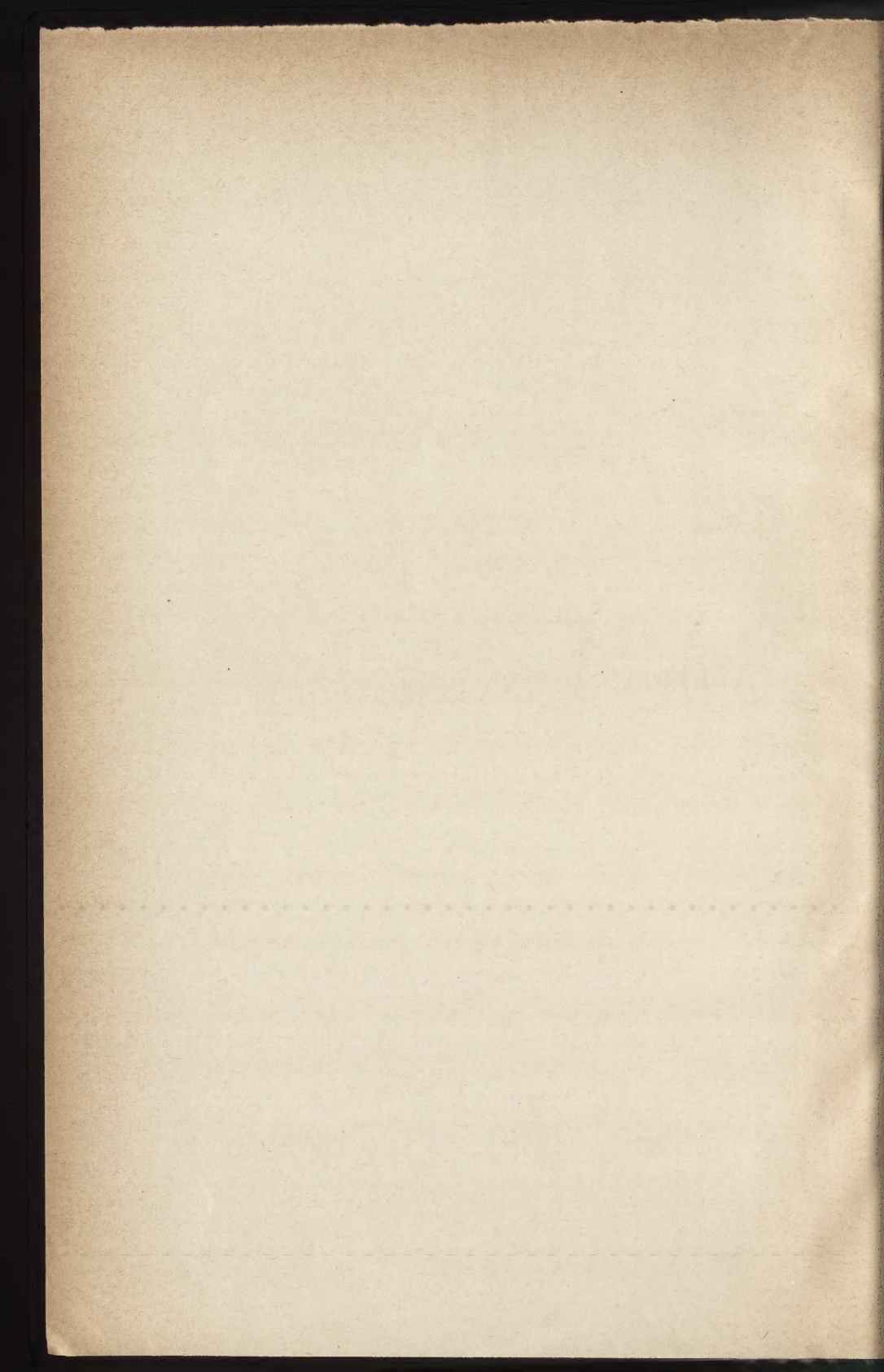
Li

RAGG

Della Vita e delle C

DEL SUO TEMPO E DELLA

UN VOLUME I

Li

STORIA

DELLA

PITTURA IN ITALIA

STORIA

DELLA

PITTURA IN ITALIA

DAL SECOLO II AL SECOLO XVI

PER

G. B. CAVALCASELLE E J. A. CROWE.

VOLUME OTTAVO

BENOZZO GOZZOLI E SUOI DISCEPOLI. — COSIMO ROSSELLI — PIERO DELLA FRANCESCA
MELOZZO DA FORLÌ. — MARCO PALMEZZANI. — GIOVANNI SANTI
LUCA SIGNORELLI E SUOI DISCEPOLI. — DON BARTOLOMMEO DELLA GATTA E SUOI DISCEPOLI.

—

Con 21 incisioni.

FIRENZE
SUCCESSORI LE MONNIER.

—

1898.

IN MEMORIA

del Comm. G. B. CAVALCASELLE

L' ultimo giorno dello scorso mese d'ottobre moriva in una fredda e squallida cameretta dell' Ospedale di Sant' Antonio in Roma, il commendatore Gio. Batta Cavalcaselle. Egli era stato colto da improvviso malore in ferrovia, ed era stato accolto in quella ospitale dimora, come il più vicino luogo di ricovero e di assistenza. La sua fine fu quale era stata tutta la sua vita: il luogo che lo ricettò moribondo, l' accompagnamento funebre al quale pochi intimissimi amici intervennero, le scarse ed erronee notizie che nella triste occasione dettero di lui i pubblici fogli, tutto corrispose al vivo desiderio della più umile oscurità, alla modestia infinita che aveva ispirato il nostro grande, insigne storico dell'arte.

Per tale desiderio d' oscurità e tale eccessiva modestia, poco o nulla sappiamo della sua vita.

Nessuno degli amici più intimi, e quasi nemmeno la stessa famiglia, poterono mai sapere da lui ciò che avesse fatto nei suoi anni giovanili. Le cospirazioni alle quali aveva preso parte durante il servaggio austriaco, le battaglie combattute durante la gloriosa primavera della terza Italia, in cui ogni cittadino era un soldato ed ogni soldato un eroe, gli stenti e le amarezze patite durante l'esilio, e infine le maravigliose conquiste da lui fatte nella storia dell' arte, tutto ei voleva ignorato. A chi lo andava tentando per conoscere da lui le sue glorie di cittadino e di artista, rispondeva eludendo ogni domanda e sfuggendo ogni amichevole insistenza: — Nulla ho fatto che metta il conto di ricordare.

Ecco il poco che di lui si è potuto sapere.

Egli nacque il 22 Gennaio 1820 a Legnago. Frequentò l'Accademia delle Belle Arti di Venezia, per studiarvi la pittura. Aveva peraltro maggiore inclinazione agli studi della storia artistica, e frequentava più spesso il Museo che le scuole di disegno. Rinunciò pertanto alla pittura e si recò a Padova per diventare ingegnere, senza nondimeno abbandonare i suoi studi prediletti che proseguì presso il sig. Serri in Milano. Visitò quindi la Toscana e Roma, ove studiò i capolavori dei nostri grandi maestri. Quale artista esecutore. il Cavalcaselle in quei suoi anni giovanili tentò appena qualche esperimento. Nel 1846 dimorò lungamente in Monaco. Nel 1847 fece la conoscenza in una carrozza postale fra Hamm e Min-

den del suo futuro amico e collaboratore Giuseppe Archer Crowe, col quale più tardi s' incontrò nuovamente in Berlino. Gli amici separaronsi, ed il Cavalcaselle, dopo aver dimorato ancora per qualche tempo in Germania, fece ritorno in Italia, dove nel 1848 prese parte ai moti rivoluzionari. Arrestato in Cremona dagli Austriaci e condannato a morte, scampò per miracolo alla fucilazione. Prese quindi parte, a quanto dicono, alla difesa di Roma e di Venezia. Esiliato poi dall' Italia, passò in Francia e in Inghilterra. A Parigi s' incontrò nuovamente col Crowe, con la cui famiglia in Londra contrasse intima amicizia. I due giovani abitarono per lungo tempo insieme, e cominciarono a lavorare concordi.

Il primo lavoro che essi pubblicarono insieme nel 1857 fu un' opera sui pittori fiamminghi, *Notices of the lives and works of the early Flemish Painters*, edita in Londra da John Murray. Quest' opera, che procurò ai due giovani fama insperata, incitò l' intelligente editore ad affidar loro la pubblicazione di una nuova storia della pittura italiana, il cui primo tomo vide la luce in Londra qualche anno più tardi, nel 1864, col titolo *A new History of Painting in Italy from the second to the sixteenth century*. Per raccogliere i materiali occorrenti per tale lavoro, il Cavalcaselle tornò in patria con salvacondotto inglese e visitò i tesori artistici delle nostre Gallerie.

La Storia sui primi pittori fiamminghi e quella sulla pittura italiana valsero al Cavalcaselle di

poter lavorare con l' Eastlake, col Waagen e col Passavant intorno alle pitture delle Gallerie di Liverpool e di Londra, e qualche anno più tardi, quando la patria fu libera dal giogo austriaco, attese al riordinamento di quella del Belvedere in Vienna, per cui ebbe una medaglia d' oro, alta e meritata ricompensa dell' opera sua.

Dopo il 1860, il Cavalcaselle prese stabile dimora in Italia. Nel 1863 pubblicò in lingua italiana una monografia sulla *Conservazione dei monumenti e oggetti di belle arti*, che, reputata eccellente dal Dall' Ongaro, e divenuta rara e irreperibile, fu ristampata nel 1870. Per tale monografia il Cavalcaselle fu nominato Ispettore di Belle Arti presso il Ministero della pubblica istruzione, nel quale ufficio rimase fino al 1895.

Nel frattempo il Cavalcaselle, associatosi al Crowe, aveva pubblicato una *Vita di Tiziano*, che vide la luce in lingua inglese e fu ristampata nel 1877 in lingua italiana, ed una *Vita di Raffaello*, che vide la luce in lingua inglese nel 1882 e due anni più tardi in lingua italiana.

L' importanza dei suoi magistrali lavori, e più specialmente della sua Storia della pittura italiana, quasi esclusivamente consiste nell' aver egli per primo determinato le particolari individuali caratteristiche dei nostri grandi pittori, e nell' aver esposto le varie transizioni della gloriosa evoluzione artistica italiana, dimostrando come ciascuno dei nostri antichi maestri sapesse avvan-

taggiarsi dell' opera e dei progressi fatti fare all' arte dai suoi predecessori, e quale contributo ciascuno di essi le avesse a sua volta recato.

La piena conoscenza che aveva il Cavalcaselle delle individuali caratteristiche dei pittori italiani rendeva così infallibile il suo giudizio dinanzi ad un' opera d' arte, che egli poteva indicare con sicurezza il nome dell' autore ignorato di quell' opera, e questo nome lo si vedeva quindi confermato e accertato da documenti più tardi venuti alla luce. Per riconoscere quanto retto e sicuro fosse il giudizio del nostro insigne critico, basterebbe citare, fra gli altri molti, il dipinto su tavola del Beato Angelico, da lui e da Giovanni Morelli ritrovato nei magazzini della Galleria parmense; gli affreschi di Francesco del Cossa nel palazzo Schifanoia in Ferrara, e quella tavola di Domenico Ghirlandaio rappresentante la Vergine Incoronata, ora nel palazzo comunale di Narni, attribuita dal Mariotti a Raffaello, dal conte Leonii allo Spagna, e dal Guardabassi a Fra Filippo, per le quali opere documenti posteriori confermarono i giudizi su di esse dati dal Cavalcaselle.

Il Cavalcaselle, al pari del Vasari, come già dicemmo, fu pittore, e come il Vasari medesimo (censurato da Annibal Caro in una sua lettera dell' 11 dicembre 1547, ove afferma certi « trasportamenti di parole e certi verbi posti nel fine generar fastidio ») sapeva assai poco di lettere. La coscienza che il Cavalcaselle aveva di

non poter esprimere convenientemente il suo pensiero lo obbligò a valersi dell' opera del Crowe, il cui nome è al suo associato in tutti i suoi lavori editi in lingua inglese. Così, nella ristampa italiana di quelle opere, là dove occorreva ampliare, togliere od emendare, si valse dell' opera dei suoi traduttori, ai quali si rimetteva in quanto potesse concernere la forma.

Da ultimo il Cavalcaselle attendeva con infinito amore a questa ristampa italiana della Storia della Pittura, che fu incominciata nel 1874 e proseguita fino al presente. In tale ristampa, anzi rifacimento della sua ormai troppo antica opera inglese, il povero vecchio si affaticava oltremodo, ed è forse non improbabile causa della sua morte la troppa fatica durata in pazienti laboriose ricerche per approntare i materiali occorrenti per la pubblicazione del presente volume ottavo.

Tale era la suprema bontà e gentilezza di animo del nostro critico d' arte, che quanti lo avvicinavano non potevano non sentirsi compresi da un sentimento di profonda reverenza filiale. Come il Catone di Dante, egli appariva

> Degno di tanta reverenza in vista,
> Che più non dee a padre alcun figliuolo.

Ora i suoi grandi occhi indagatori del bello sono chiusi per sempre. La sua nobile figura, che somigliava stranamente a qualche bella immagine di Santo quale i nostri antichi pittori

amavano di figurare nelle loro tele, è scomparsa dal mondo, ed un grande vuoto è rimasto nell'arte che sarà difficile per lungo volgere d' anni vedere degnamente riempito. Il caro e buon vecchio riposa ora in pace nel cimitero di Campo Verano. Sia onore al suo nome!

Roma, dicembre 1897.

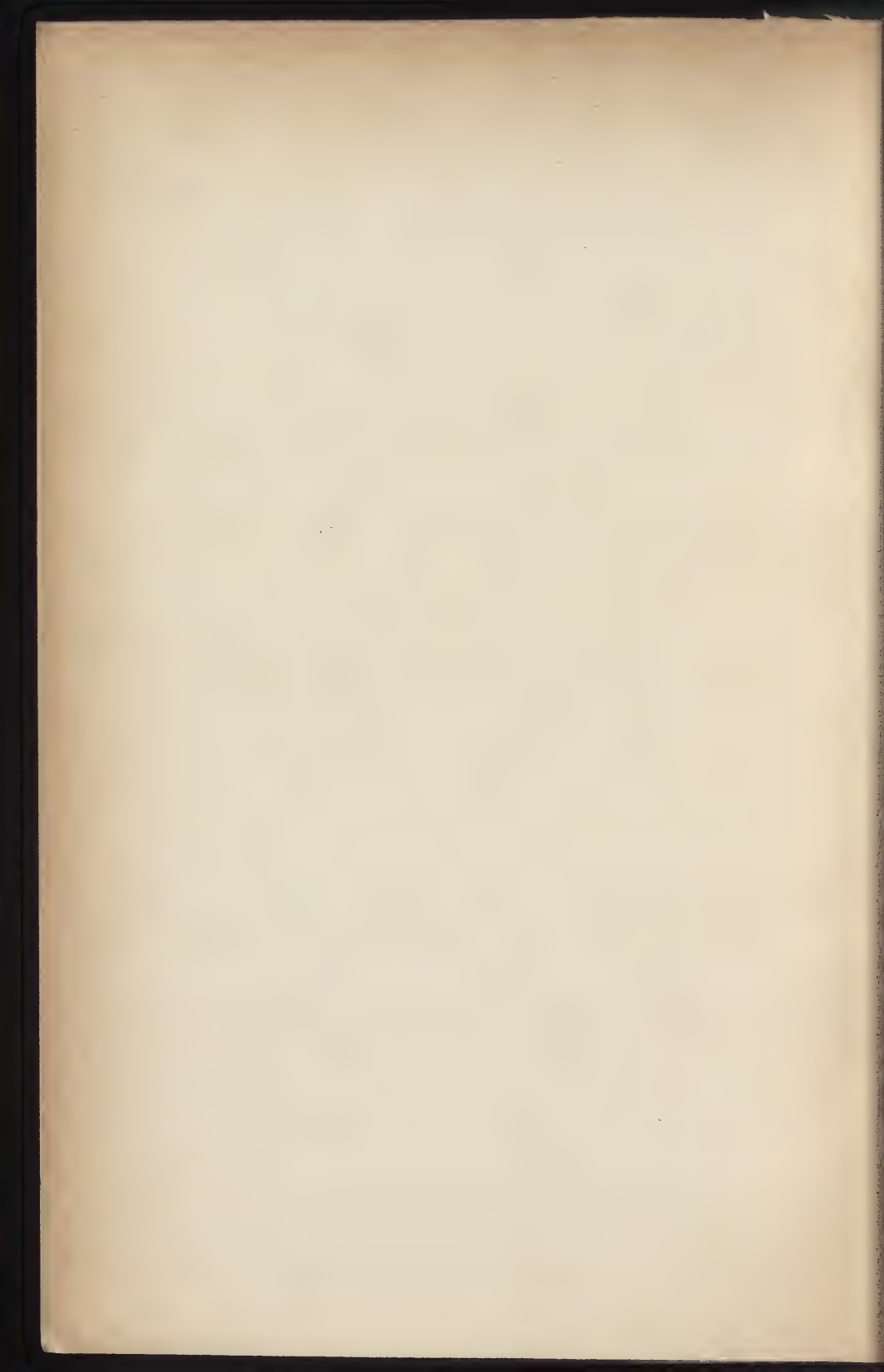
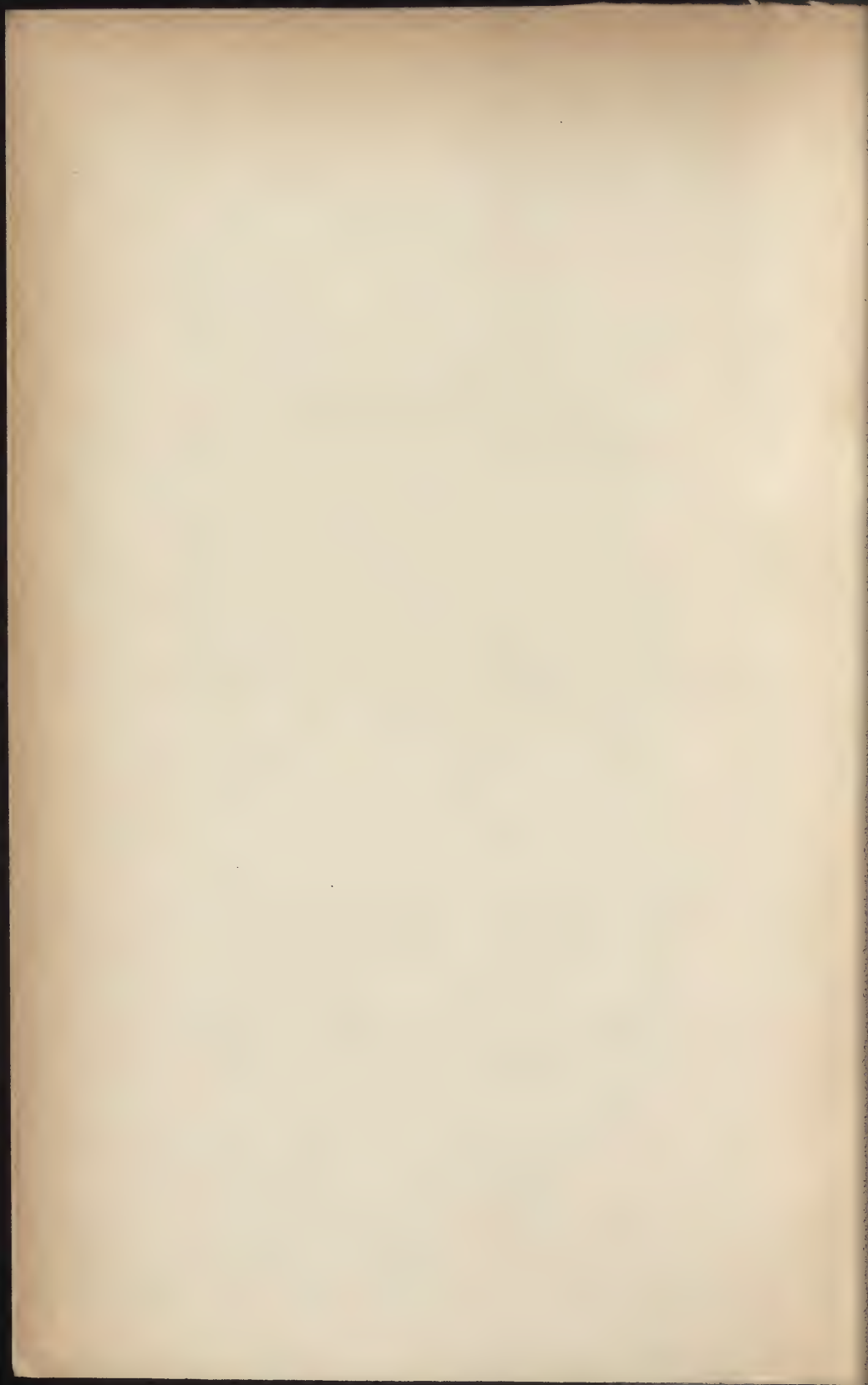
Alfredo Mazza.

ILLUSTRAZIONI ALL'OTTAVO VOLUME

Figura 1. Storia dei Re Magi dipinta da Benozzo Gozzoli nella cappella del palazzo già Medici in Firenze... Pag. 26
» 2. Esequie di Sant' Agostino, pittura di Benozzo Gozzoli nella chiesa di Sant' Agostino a San Gimignano... 37
» 3. Ebrietà di Noè, pittura di Benozzo Gozzoli nel Camposanto di Pisa........ 92
» 4. Gesù che risana il lebbroso, pittura di Cosimo Rosselli nella cappella Sistina........ 158
» 5. Pittura di Piero della Francesca nella chiesa di San Francesco in Arezzo........ 206
» 6. Pittura di Piero della Francesca nella chiesa di San Francesco in Arezzo........ 207
» 7. Allegoria del duca Federigo d'Urbino, tavolette di Piero della Francesca nella Galleria degli Ufizi in Firenze. 231
» 8. Sisto IV, il Platina ed altri, affresco di Melozzo da Forlì nella Pinacoteca Vaticana........ 284
» 9. Cupola della cappella del Tesoro in Loreto, pittura di Melozzo da Forlì........ 289
» 10. La Dialettica, pittura di Melozzo da Forlì nel Museo di Berlino........ 300
» 11. L'Astronomia, pittura di Melozzo da Forlì nel Museo di Berlino........ 302
» 12. Miracolo dell'Apostolo San Giacomo, affresco di Marco Palmezzani in Forlì........ 320
» 13. Affresco di Giovanni Santi in San Domenico a Cagli.... 371
» 14. Tavola di Giovanni Santi a Monte Fiorentino........ 401
» 15. Tavola di Giovanni Santi nel Museo di Berlino........ 413
» 16. Scuola di Pane, pittura di Luca Signorelli nella Galleria di Berlino........ 428
» 17. Tondo in tavola di Luca Signorelli, nella Raccolta del palazzo Patrizi in Roma........ 438
» 18. Testamento di Mosè, affresco di Luca Signorelli nella cappella Sistina........ 448
» 19. Affresco di Luca Signorelli nel Duomo di Orvieto...... 470
» 20. Parte d'un affresco di Luca Signorelli nel Duomo di Orvieto........ 471
» 21. Affresco di Luca Signorelli nella cappella di San Brizio nel Duomo d'Orvieto........ 472

CAPITOLO PRIMO

Benozzo Gozzoli e i suoi scolari ed aiuti.

Benozzo Gozzoli discese da famiglia di lavoratori di terra e di piccoli possidenti, che dimorava in Sant' Ilario a Colombaio nel Comune della Badia di Settimo. Le più antiche memorie di quella famiglia risalgono al 1363, e si riferiscono ad un Lese, padre di Gozzolo e di Sandro, che fu avolo al pittore. [1]

Il Vasari racconta che Benozzo « fu discepolo dell'Angelico Fra Giovanni, e a ragione amato da lui, e da chi lo conobbe tenuto pratico, di grandissima invenzione, e molto copioso negli animali, nelle prospettive, ne' paesi e negli ornamenti. Fece tanto lavoro nell'età sua, che e' mostrò non essersi curato d'altri diletti: e ancorachè e' non fusse molto eccellente a comparazione di molti che lo avanzarono di disegno, superò nientedimeno col tanto fare tutti gli altri dell'età sua; perchè in tanta moltitudine di opere gli vennero fatte pure delle buone. » [2]

A dimostrare l'esattezza del giudizio del Biografo aretino, basterebbe menzionare soltanto i numerosi affreschi che Benozzo eseguì nel Camposanto pisano. Tra i migliori lavori da lui condotti, debbono annoverarsi i

[1] Vedi Vasari edito dal Sansoni, tomo IX, pag. 257.
[2] Vol. IV, pag. 185.

dipinti della cappella de' Medici in Firenze. Anche senza la testimonianza del Vasari, la maniera, le forme, il colore e l'esecuzione tecnica delle pitture di Benozzo lo farebbero conoscere discepolo dell'Angelico.

Come diremo a suo tempo, il Gozzoli esercitò egli pure un' influenza sui pittori della Scuola umbra, maggiore anzi di quella dell'Angelico, sebbene questi dimostri nei suoi lavori un'arte assai più nobile ed elevata, tutta piena d'amore e di fede; ma l'arte dell'Angelico non poteva essere imitata o riprodotta da artisti che avessero uno spirito meno ingenuo o meno idealmente religioso di quello che possedeva quel sommo pittore.

Se si eccettuano le figure degli Angeli e delle Madonne, che sono le figure meglio espresse dal pennello di Benozzo, e nelle quali è facile riconoscere quanto si attenesse ai modelli dell' Angelico; si può dire che egli per altri rispetti seguì l'arte dei pittori naturalisti, mantenendosi pur sempre fedele, nel colorire e nella esecuzione tecnica, al vecchio metodo della tempera. Così, mentre da un lato rendeva più evidente ed esagerata l'arte e l'esecuzione tecnica del suo maestro, mostravasi inferiore ai pittori naturalisti del suo tempo, quali erano i Peselli, il Baldovinetti, i Pollaioli ed il Verrocchio.

Benozzo usava dipingere a tratti di pennello, grassi di tinta, alquanto crudi, con contorni ferrigni. Nelle carni predomina il colorito rossiccio con ombre verdastre. Difettoso è il panneggiamento con pieghe trite abbondanti ed angolose, con troppo abuso di colori cangianti e forti. Tanto questo che gli altri accessori usava spesso di arricchirli con dorature. Nell' insieme la sua pittura manca sovente di modellatura e di rilievo; le sue figure sono dure e stecchite: di forme e di moto difettose si conoscono le appiccature delle

membra e grossolane le estremità e le dita. Poco piacenti sono in generale i tipi, e specialmente quelli muliebri.

Certo egli non manca d'immaginazione grande e vivace, ma somiglia ad un improvvisatore di versi, che eccitato dal fervido immaginare, non può nella foga del dire curare il verso, che altri, senza quell'eccitazione, correggendo e ricorreggendo nelle sue meditazioni lo scritto, sa rendere più bello e castigato. Del resto, è agevole riconoscere nelle moltissime pitture di Benozzo la mano dei suoi aiuti e scolari. È appunto per questa ragione che si avverte non aver tutti i suoi lavori la stessa impronta, e come rivelino caratteri di un'arte inferiore a quella dei grandi maestri del suo tempo, benchè, come osservò il Vasari, in tanta moltitudine d'opere gli venisse fatto di condurne delle buone.

Benozzo, figlio di Lese (o Alesso) e nipote di Sandro, nacque in Firenze nel 1420. [1]

[1] Gli Annotatori del Vasari (vol. IV, pag. 184) credono che Benozzo nascesse nell'anno 1424, e che il Gaye (*Carteggio* cit., tomo I, pagg. 271-273) leggesse male la denunzia che Lese suo padre fece nel 1470. Nella nota al Vasari edito dal Sansoni (tomo III, pag. 46) si afferma invece, che Benozzo nacque nel 1420 e non nel 1424, sulla fede delle portate al Catasto fatte da Lese Gozzoli negli anni 1430 e 1433, nelle quali egli assegna al suo Benozzo l'età di 10 o di 12 anni, parendo a loro difficile che Lese potesse errare nell'attribuire l'età ad un figliuolo in così tenera età. Secondo i detti Annotatori, il Gaye non avrebbe letto male la portata di Benozzo del 1480 « perchè avendola riscontrata nuovamente, anche noi (cioè il sig. Gaetano Milanesi) vi leggiamo che egli si dice di 60 anni. »

Che Benozzo sia nato nel 1420 resulterebbe quindi non solo da questa denunzia del 1480 fatta da Benozzo medesimo, ma anche dalle altre del 1430 e 1433 fatte dal padre Lese, che gli attribuivano, come abbiamo detto, rispettivamente l'età di 10 e di 12 anni; mentre alla data del 1420 contrasterebbe la denunzia fatta dal padre nel 1470, nella quale si dice avere il figliuolo l'età di anni quarantasei, e perciò sarebbe nato nel 1424. Si comprende peraltro esser più verosimile che il padre s'ingannasse quando il figliuolo era già maturo d'anni, che allorquando si trovava fanciullo.

Il compianto Gaetano Milanesi ci fa sapere, che tra gli aiuti dei Ghiberti nell'eseguire la seconda porta del Battistero di San Giovanni, era Benozzo Gozzoli. Ai 24 giugno 1444 egli pattuì di lavorare con Lorenzo e Vittorio Ghiberti per tre anni, con la mercede di fiorini 60 d'oro nel primo anno, di 70 nel secondo e di 80 nel terzo. « Il che fa conoscere (così avverte il Milanesi) che egli, innanzi di attendere alla pittura, fosse stato orefice. » È quindi da ritenere che da quel tempo sino all'anno 1447 Benozzo fu occupato coi Ghiberti. [1] Così il Gozzoli avrebbe esercitato l'oreficeria come la maggior parte degli artisti di quel tempo, in cui, lo abbiamo detto più volte, le arti erano veramente sorelle.

Pitture nel Vaticano.

Se Benozzo Gozzoli nacque nel 1420, quando cominciò a lavorare coi Ghiberti, nel 1444, avrebbe avuto ventiquattro anni. E poichè, secondo un pagamento fattogli, Benozzo dimorò a Roma come aiuto dell'Angelico per lavorare nel Vaticano, dal 13 marzo all'ultimo di maggio del 1447, [2] è probabile che egli prima di stare coi Ghiberti fosse stato in qualità di garzone presso qualche pittore in Firenze, fors'anche coll'Angelico medesimo. Ci pare infatti difficile che Fra Giovanni prendesse come suo aiuto per il lavoro nel Vaticano un giovane che non fosse stato prima con lui, o nella bottega di altro maestro dal quale fosse stato iniziato nell'arte della pittura. Comunque sia, certo è che Benozzo nel 1447 trovavasi in Roma a lavorare nel Vaticano.

Sappiamo inoltre che lo stesso Angelico, sospeso il lavoro in Vaticano, prese a dipingere, il 14 giugno

1 Vedi Vasari edito dal Sansoni, tomo II, pag. 256 in nota, e di nuovo tomo III, pag. 46, nota.

2 « 1447. A Benozo da Leso dipintore da Firenze a la sopradetta chapella, a di detto fl. *diciotto*, *b. dodici*, e quali sono per sua provisione di f. VII il mese da dì XIII di marzo fino a dì ultimo di maggio prossimo. » Vedi *Vita dell' Angelico* nel vol. II, pag. 402 e segg. di quest' opera.

Pitture in Orvieto.

di detto anno, la nuova cappella a Orvieto in compagnia del suo scolaro Benozzo e dei due garzoni Giovanni d'Antonio fiorentino e Giacomo di Poli. Messosi l'Angelico al lavoro, il 28 settembre del ricordato anno aveva già compiuto due scompartimenti della vôlta. [1]

Nella Vita di questo pittore ci venne fatto di osservare che alcune parti dei dipinti condotti in Orvieto non raggiungono la bellezza di altri, ma che ciò dovevasi certamente attribuire al suo aiuto Benozzo. « Le ornamentazioni, così dicemmo, con le piccole teste entro riquadri, che a guisa di cornice racchiudono le due sezioni del soffitto, sono per certo opera degli altri suoi aiuti. Il Cristo Giudice è qui pure rappresentato, come negli altri suoi Giudizi Universali, con lo sguardo rivolto ai reprobi. Seduto sulle nuvole entro un cerchio di luce, con la destra levata in alto e la mano aperta, poggia la sinistra sul globo che sorregge col ginocchio, mostrando le Stimmate. Sì in questa figura come nel rimanente di questo scompartimento, rispetto a quanto è rimasto d'antico, noi non riscontriamo nè le stesse bellezze, nè la fine esecuzione che abbiamo osservata nelle figure dei Santi e dei Profeti, la quale differenza deve a parer nostro attribuirsi appunto all'aiuto maggiore o minore prestato da Benozzo al suo maestro. » [2]

[1] L'Angelico pattuì che per i mesi di giugno, luglio, agosto e settembre fosse pagata a lui una provvigione mensile in ragione di 200 ducati d'oro all'anno; di 7 ducati al mese per lo scolaro suo, e 3 ducati parimenti mensili pei due garzoni, oltre l'alloggio e le spese di vitto (ragguagliate in L. 20 al mese, con pane e vino a sufficienza) e le spese per i ponti, colori e per quanto loro fosse necessario. Vedi *Vita dell'Angelico*, vol. II, pag. 404 di quest' opera.

[2] Il globo e la mano di Nostro Signore che vi posa sopra, come una gran parte del rimanente della figura, sono ridipinti. Fatta eccezione per gli Angeli che trovansi a sinistra, dipinti intorno al cerchio entro il quale siede Cristo, e per quelli posti nell'angolo inferiore da questo stesso lato, tutto il rimanente è più o meno ripassato con colore in tempo posteriore. Vedi *Vita dell'Angelico*, vol. II di questa edizione, pag. 405, nonchè le note.

Sappiamo inoltre che addì 3 luglio 1449 Benozzo tornò ad Orvieto per chiedere di condurre a termine quel lavoro; ma gli Operai, prima d'affidarglielo, vollero sperimentare il valor suo; ed è da credere che tale prova non fosse di loro soddisfazione, perchè dopo quel tempo non si ha più memoria di Benozzo in Orvieto. Forse è possibile che l'esperimento consistesse nel terminare quella figura di Dio Padre già ricordata, che l'Angelico lasciò mezza fatta, per la quale il Gozzoli avrà seguìto le tracce delle forme disegnate dal maestro sull'intonaco;[1] ma poichè l'opera sua non piacque agli Operai, il rimanente del lavoro rimase incompiuto. Del resto è certo che il nostro pittore non tornò più a Orvieto, e soltanto molti anni dopo Luca da Cortona condusse a termine quanto restava da dipingere in detta cappella.

Discorrendo delle pitture dell'Angelico nella cappella di Niccolò V, abbiamo notato che sembra possa riconoscersi la maniera di Benozzo nelle parti meno felicemente condotte o meno importanti, quali, a cagion d'esempio, il finto basamento che ha una dipinta cornice con fiori e frutta, tramezzata da emblemi e testine d'Angeli.[2]

Pitture in Aracoeli a Roma.

Il Vasari ci racconta, che Benozzo dipinse la cappella dei Cesarini nella chiesa d'Aracœli a Roma « le storie di Sant'Antonio da Padova; dove ritrasse di naturale Giuliano Cesarini cardinale ed Antonio Colonna. »[3]

1 O anche valendosi del disegno dell'Angelico, preparato in carta.

2 Per ciò che riguarda Benozzo, vedi quanto fu da noi detto nella cit. *Vita dell'Angelico*, vol. II di questa edizione, da pag. 404 a pag. 412, nonchè le note.

3 Vasari, vol. IV, pag. 186. In nota si riferisce che « Giuliano Cesarini, vescovo cardinal di Sant'Angelo, morì nel 1444 alla battaglia di Varna, vinta da Amurat II, contro Ladislao re d'Ungheria, che insieme col cardinale rimase estinto sul campo. Vespasiano da Bisticci, libraio

Nella terza cappella che trovasi a sinistra di chi entra in chiesa, detta la cappella di Sant'Antonio da Padova, si riconosce quale opera di Benozzo la figura del Santo vestito dell'abito monastico, ritta in piedi, di fronte allo spettatore, con gli occhi rivolti ad osservare dinanzi a sè verso la sua sinistra. Nella mano alzata tiene una fiamma (lumeggiata con oro), mentre nella mano dell'altro braccio piegato regge il libro chiuso appoggiato alla persona. Dietro al Santo veggonsi due Angeli, uno per parte ad ali spiegate, che tengono disteso un panno azzurro con alcune tracce di fiorami che sembrano stelle. [1]

È questa figura una delle migliori opere di Benozzo, ma ricorda così vivamente la maniera dell'Angelico da ritenerla eseguita con disegno o cartone del maestro.

Anche sulla lunetta esterna della porta maggiore

fiorentino, che ne scrisse la vita domestica e civile, lodando la sua molta dottrina e le sue grandi virtù pubbliche e private, non fa cenno di queste pitture nella cappella de' Cesarini in Aracœli a Roma. (Vedi Ughelli, *Italia sacra*, vol. III, pag. 762-775. *Spicilegium Romanum*, edito da A. Mai, vol. I, pag. 166-184.) Devesi però osservare che, secondo quanto riferisce Casimiro, riportato dal Plathner e dal Bunsen (Roma, III, I[a], Abth. S. 357), i Cesarini non divennero possessori della cappella che nel 1490.

[1] La figura è di grandezza naturale, e dipinta su di un muro a curva. Osservando diligentemente, ci è sembrato di scorgere in giro ai quattro lati del muro un taglio, che ci fa dubitare che fosse diversa la forma primitiva della parete, o che qui fosse trasportato da qualche altro luogo della chiesa quel pezzo di muro. Tutta la parte inferiore dell'affresco era stato coperto, e così il fondo, con colore a guazzo. Inoltre attorno alla testa del Santo si vedeva conficcata una brutta corona di rame o di stagno. Tolto quel ridipinto, si trovò di sotto sufficientemente conservata la pittura. Nella parte inferiore a sinistra si scoperse una piccola figura d'uomo inginocchiato (che si presenta di profilo a mani giunte in atto di preghiera), il quale si suppone raffiguri l'ordinatore. Dall'altro lato vi è una figura di donna (probabilmente la moglie) essa pure inginocchiata e rivolta al Santo, con le braccia mezzo piegate e le mani alzate ed aperte. Fu pure tolta la corona dal capo del Santo e si vide allora la grande aureola dorata. Nella parte inferiore dell'affresco si scorgono alcune lettere, avanzi dell'antica iscrizione.

della chiesa d'Aracœli veggonsi frammenti di una Madonna con Angeli, i cui caratteri mostrano, o meglio mostravano, essere lavoro eseguito da qualche aiuto del Gozzoli. [1]

Pitture in San Fortunato presso Montefalco.

Sembra che, partito l'Angelico da Roma per tornare a Fiesole (dove lo troviamo il 10 gennaio dell'anno 1450 priore di quel convento), [2] Benozzo si recasse a Montefalco. Negli affreschi eseguiti nella chiesa di San Fortunato presso Montefalco con arte pari a quella usata poco prima ad Aracœli si osserva come Benozzo seguisse la maniera dell'Angelico cercando di riprodurre, per quanto gli era possibile, le forme, i tipi, il modo di panneggiare e l'esecuzione tecnica del maestro.

Dentro la lunetta esterna che è sulla porta della chiesa figurò il nostro pittore la Vergine col Putto in braccio. Da uno dei lati le sta San Francesco a mani giunte in atto di preghiera; dall'altro, pure a mani giunte, San Bernardino. Dietro, parimenti ai lati della Vergine, si vedono due Angeli, uno per parte ad ali spiegate, con le braccia conserte al seno in atto d'adorare, i quali stanno alquanto rivolti verso la Vergine e il Putto.

Sulla parete sopra a questa lunetta v'è un coro di sette Angeli inginocchiati, che si presentano di fronte allo spettatore in varii e belli atteggiamenti; alcuni tengono le mani giunte, altri le braccia conserte in atto reverente.

Le figure di quest'affresco e specialmente gli Angeli, sono riproduzioni di quelle dell'Angelico, eseguite

[1] Da quando vedemmo la prima volta le tracce del dipinto, esse andarono deperendo così che ben poco o quasi nulla è rimasto. Rimangono ora alcuni avanzi di colore qua e là, mentre il rimanente della pittura è caduto con molta parte dell' intonaco.

[2] Vedi il vol. II di quest' opera, pag. 407.

come meglio potè fare Benozzo, ma pur sempre inferiori a quelle del maestro, e mancanti di quella vita e di quel profondo sentimento religioso che egli sapeva infondere nelle sue. [1]

Nell' interno di quella chiesa di San Fortunato, a destra di chi entra, vedesi un altro affresco di Benozzo.

La Vergine sta seduta su un cuscino di fronte allo spettatore, sotto ad una nicchia fiancheggiata da pilastri, di quell'elegante e semplice stile architettonico che usò ne' suoi dipinti l'Angelico. Ha le mani giunte a preghiera, ed è rivolta alquanto verso il Bambino che giace supino sulle sue ginocchia. Da un lato, quasi di fronte a noi, è un Angelo con un ginocchio a terra, il quale volgesi col capo verso Gesù, tenendo nella mano sinistra un cembalo mentre con l' altra lo suona. Dietro all' Angelo è dipinta una parete che termina con cornice, su cui è collocato un vaso con fiori; al di là del muro si scorgono le punte di due pini che spiccano sul cielo azzurro.

In un dado che è posto sotto al pilastro presso alla nicchia, si legge: Benozii Florentia. CCCCL.

L' affresco, specialmente nella figura dell' Angelo (che al certo dev'essere stato copiato o ricavato da qualche disegno dell' Angelico serbato da Benozzo), ha i pregi ed i caratteri del maestro, [2] ed è contornato da una finta cornice a colori messa in prospettiva, ed avente nello spessore foglie d' alloro legate con nastri,

[1] Le figure principali di grandezza naturale sono fino ai fianchi, mentre quelle del Bambino e degli Angeli sono intere e di poco inferiori al vero. La pittura ha sofferto alquanto, massime nel fondo e nelle vesti: il colorito è anche qua e là alterato o macchiato.

[2] Le figure sono di grandezza naturale. Il dipinto può dirsi abbastanza conservato, ma la parte di esso che trovavasi a destra della Vergine venne intieramente distrutta, dall'alto al basso, quando vi fu costruita la prossima cappella.

con sul davanti un ornamento a fogliami tramezzato da testine a chiaroscuro, entro piccoli riquadri.

Nel centro della cappella prossima a quella di cui abbiamo discorso, v'è un affresco di una figura di Santo, che si dice rappresentare San Fortunato. Noi pensiamo facesse originariamente seguito al dipinto poc'anzi ricordato, e fosse tolto in occasione della costruzione di questa cappella dedicata a San Fortunato, trasportando porzione del muro nel mezzo della curva della cappella di cui ora parliamo. La testa del Santo rivela caratteri ed esecuzione tecnica propri di Benozzo, mentre il rimanente della figura ed il fondo con le due tende sollevate da due Angeli (uno per parte), sono brutte aggiunte con caratteri d'un artista vissuto dopo il 1700.

L'Assunzione della Vergine nel Museo Lateranense in Roma.

Dietro all'altar maggiore, nel coro, trovavasi una tavola, parimente opera di Benozzo, che ricorda così da vicino l'arte dell'Angelico da crederla colorita da lui.[1] Questa tavola fu regalata dalla città di Montefalco a Pio IX, il quale la fece collocare nel Museo Lateranense.

È in essa rappresentata la Vergine seduta entro una mandorla con graziosi Serafini ed Angeli. Il primo alla sinistra della Vergine suona la chitarra, quello dall'altra parte il cembalo; gli altri che le fanno corona stanno in atto riverente, alcuni con le mani giunte a preghiera, in atto di cantare. Questo gruppo grazioso spande raggi di luce. Sotto alla Vergine si scorge, in un prato fiorito, la tomba colma di fiori. Da un lato del sarcofago, a sinistra dell'osservatore, vedesi di profilo San Tommaso inginocchiato, il quale alza le braccia per ricevere dalla Vergine la Cintola.

[1] Perchè attribuita all'Angelico, ne fu discorso nella Vita di lui. Vedi vol. II di quest'opera, pag. 356 in nota.

Nei pilastri di legno della cornice stanno dipinti Santi e Sante, tre per parte; e nella base son raffigurate sei storie assai belle della Vergine.

Anche questo dipinto, massimamente nelle storie della Vergine, sembra sia una composizione derivata dall' Angelico. Il colorito a tempera è nelle carni, come di solito, rossiccio, con ombre verdognolo-chiare. I toni delle vesti sono alquanto vaghi di tinte; il disegno è accurato e coscienzioso. Si osservano già in questo dipinto i primi germi dei difetti che in seguito avremo occasione di notare nelle opere del nostro pittore.[1]

Pitture in San Francesco a Montefalco.

Tra il 1450 ed il 1452, dipinse Benozzo nella chiesa di San Francesco in Montefalco tutto il coro con una triplice serie di episodi concernenti la vita di quel Santo; negli scompartimenti della vôlta e nello spessore del muro della finestra alcune figure di Santi e Sante; sotto alla finestra, entro tondi, i busti del Petrarca, di Dante e di Giotto; nell' arco che mette al coro, entro tondi con ornato a guisa di ramo d' albero che gira all' intorno, i busti di San Francesco e di dieci suoi seguaci; sotto agli affreschi, in ciascuna delle cinque pareti, venti busti di Santi e Sante; in ciascuno dei due pilastri due Angeli, l' uno in alto e l' altro in basso, i quali tengono spiegato con corde sottili un cartello. In uno di essi è detto che il lavoro fu ordinato da Iacopo da Montefalco dell'ordine dei Minori Osservanti, e nell'altro che Benozzo Gozzoli terminò il lavoro nel 1452.

La maniera che i detti dipinti rivelano, è ancora

[1] Il fondo è dorato con molti raggi incavati, e incavati sulla tavola sono anche i contorni delle figure. Nelle storie della base si vedono rappresentate: la Nascita di Maria; lo Sposalizio; l'Annunziazione; il Presepio; la Presentazione al Tempio e la Morte della Vergine, che è invero di tutte la più bella. Qua e là è caduto qualche pezzetto di colore, e la sepoltura ci sembra leggermente ripassata con tinte. Hanno anche alquanto sofferto le teste delle figure che si vedono nella storia dello Sposalizio.

quella notata negli altri già mentovati, e alcune composizioni ricordano le opere dell' Angelico.

Le storie della vita di San Francesco sono rappresentate, cominciando dalla serie più bassa a sinistra dello spettatore, con quest' ordine:

I. Da un lato, la Nascita di San Francesco; dall' altro, l' uomo che stende sulla piazza sotto ai piedi del Santo il mantello.

II. Da un lato, il Santo a cavallo che dà la sua veste al povero; dall' altro il Santo steso sul letto, al quale comparisce Nostro Signore in atto di accennare con la destra un palazzo, in cui scorgonsi corazze e celate, e alcune bandiere con la croce.

III. San Francesco che per placare il padre irato rinunzia perfino alle vesti, ed è coperto dal Vescovo di Assisi coll' ammanto sacerdotale.

IV. Da un lato, la Vergine inginocchiata con aperta la mano del braccio destro piegato, e con l'altro alzato in atto supplichevole dinanzi al Redentore seduto sulle nubi e circondato da Angeli, quasi volesse trattenerlo dallo scagliare la lancia che tiene nella mano destra, colla punta rivolta in basso. Nel fondo vedesi la campagna con una città. Dall' altro lato è rappresentato l' incontro di San Francesco col Beato Domenico, i quali si abbracciano, seguìti ciascuno da un loro frate. Nel fondo sono dipinte una chiesa e una strada.

V. Da un lato, San Francesco che sostiene la chiesa pericolante; dall' altro, il Pontefice che dà a San Francesco la conferma della regola del suo Ordine.

VI. San Francesco che scaccia i demoni dalla città di Arezzo.

VII. Da un lato, San Francesco che predica agli uccelli: nel mezzo il Santo in atto di benedire i frati Iacopo e Marco di Montefalco, i quali con altri frati

stanno in ginocchio dinanzi al Santo, con le mani giunte a preghiera, e Fra Marco che offre al Santo la mitra vescovile. Il fondo è paese.[1]

VIII. Da un lato, San Francesco seduto a mensa col conte Orlando;[2] dall'altra, la morte del detto Conte.

IX. Nella parte superiore, dentro la lunetta a sinistra di chi osserva, evvi la rappresentazione fatta da San Francesco del Presepio in Grecio.

X. San Francesco dinanzi al Sultano, in atto di passare in mezzo alle fiamme.

XI. San Francesco che riceve le Stimmate.

XII. Le esequie di San Francesco. Il Santo è steso sul cataletto, e l'incredulo Gerolamo gli apre la veste per accertarsi delle Stimmate.

Come fu già avvertito, sotto gli affreschi in ciascuna parete, veggonsi, entro a tondi circondati da fogliame, cinque mezze figure di Santi dell'Ordine francescano in atteggiamenti diversi.[3]

Nell'imbotte del grande finestrone che è in mezzo alla parete sono finte nicchie, simili per forma archittonica a quelle dipinte dall'Angelico nella cappella di papa Niccolò V in Vaticano.[4]

In quelle nicchie, da un lato vedesi Sant'Agnese di Assisi, San Lodovico re e San Severo; dall'altro, Santa Chiara di Montefalco, Sant'Eleazaro e San Fortunato. Le quali figure hanno mosse diverse e si presentano di fronte allo spettatore.

Sotto alla finestra vi sono (simili a quelli già men-

[1] Una parte del paese è restaurata.

[2] Manca molto dell'intonaco con la pittura.

[3] A somiglianza di ciò che fu fatto dall'Angelico nel fregio della parte inferiore del grande affresco che si ammira nel Capitolo del convento di San Marco in Firenze. Vedi il vol. II di quest'opera, pag. 377 e seguenti.

[4] Vedi *Vita dell'Angelico* già citata, vol. II di quest'opera, pag. 408 e seguenti.

zionati sotto agli affreschi) altri tondi circondati da fogliame, e dentrovi tre busti. Il primo rappresenta il Petrarca con in capo la corona d'alloro, ed ha nella mano un libro chiuso. Sotto si legge: « LAVREATVS. PETRARCA. OMNIVM. VIRTVT. MONARCA. »

Nel secondo è rappresentato Dante, parimente laureato, il quale tiene un libro aperto dinanzi allo spettatore. Sotto v'è questa iscrizione: « THEOLOGVS. DANTES. NILLIVS. DOGMATIS. EXPERS. » Nel terzo è figurato Giotto di profilo, in atto di disegnare su di un foglio che tiene con la mano sinistra dinanzi a sè. L'iscrizione sottoposta dice: « PICTORVM. EXIMIVS. JOTTVS. FVNDAMENTVM ET LVX. »[1]

Delle ricordate composizioni la più bella è quella che rappresenta la Nascita di San Francesco. Alcune di esse, come già fu notato, ricordano gli affreschi con lo stesso soggetto dipinti da Giotto sia in Assisi sia altrove, e le pitture del Beato Angelico seguace di lui: infatti possiamo ricordare, fra le altre, la composizione in cui il padre di San Francesco inveisce contro il figlio, mentre questi spogliatosi delle sue vesti è coperto dal vescovo d'Assisi col proprio mantello; o l'altra con San Francesco che sostiene la chiesa pericolante, ed il pon-

[1] Questi ritratti tanto ridipinti hanno le forme alterate. Ci fu assicurato che il restauro fu eseguito dal pittore Carattoli. Anche gli altri affreschi subirono più o meno, in alcune parti, simili danni, come può notarsi nelle figure dei Santi e delle Sante che sono nell'imbotte della finestra. Le pergamene tenute dagli Angeli dipinti nei pilastri che sostengono l'arco della cappella, portano le seguenti iscrizioni. In quella a destra si legge: « In nomine Sanctissimae Trinitatis hac capellam pinxit Benotivs Florentinvs svb annis Domini millesimo qvadrigentesimo qvinqvagesimo secvndo. Qvalis sit pictor prefactvs inspice lector. » Quella a sinistra porta scritto: « Ad lavdem Omnipotentis Dei beatissimi hoc opvs fecit fieri Frater Jacobvs de Montefalcone ord. Minoris. »

Manca la parte superiore della sottoposta figura dell'Angelo.

Un'iscrizione sotto ad ogni affresco spiega il soggetto rappresentatovi, e sotto alle figure dei Santi v'è scritto il nome di ciascuno.

tefice Innocenzo III che approva la Regola dei Frati minori.

La vôltà è divisa in sei scompartimenti triangolari, nei quali sopra un fondo azzurro stellato sono rappresentati, il Poverello d'Assisi ed altri Santi

In quello di mezzo è figurato, in un tondo, San Francesco seduto sulle nubi, il quale spande raggi di luce all' intorno. Tiene nella mano destra il Crocifisso e nell' altra un libro aperto dinanzi allo spettàtore, in cui leggesi: « EGO. STIGMATA. DNI. JESU. IN. C̄OPORE. MEO. PORTO; » ed è circondato da Angeli, due dei quali, rivolti al Santo, sostengono in mano una corona.[1]

Negli altri cinque scompartimenti veggonsi di fronte ritti sulle nubi Sant' Antonio, Santa Caterina, San Bernardino, Santa Rosa da Viterbo e San Lodovico.[2]

[1] Questo affresco ha molto sofferto, ed è stato qua e là ripassato con colore.

[2] La figura di Sant' Antonio manca di parte della testa, del collo e della spalla, nonchè di parte della figura dai fianchi fin quasi al ginocchio. La testa di Santa Caterina è abbastanza ben conservata, ma manca in due parti di colore. La figura di San Bernardino manca della testa ed anche di altre parti. La figura di Santa Rosa è sufficientemente conservata, ma la veste della figura manca alla spalla ed al braccio destro. Oltre che la figura di San Lodovico è per metà perduta dalla testa ai piedi, si nota una fenditura cagionata dalla caduta d' un fulmine.

Tutti i fondi azzurri stellati e le nubi furono in gran parte ripassati e così anche i nomi dei Santi. Molti danni derivarono dall' incuria del tempo trascorso, ma anche il fulmine che, come dicemmo, distrusse per metà la figura di San Lodovico, danneggiò assai le altre figure: ci fu assicurato che le aureole dorate, divenute scure, vennero poi rifatte.

Già notammo che tutti i dipinti di questa cappella furono restaurati, ed anche con ritocchi ad olio, come fece nel primo restauro il Carattoli. Dopo gli stessi dipinti ebbero a subire altri due restauri, sempre in malo modo eseguiti, e senza riuscire a rimuovere le cause del male: la pioggia e l' umidità. Qualche anno fa fu pensato a togliere tale inconveniente, ed in quella occasione si assicurarono gl'intonachi, si lasciarono le lacune della pittura, e si riempirono i vuoti con nuovo intonaco. Tale restauro fu recentemente eseguito con molta cura e diligenza da Filippo Fiscali, artista assai pratico ed esperto in simile lavoro; perciò non sono certamente da attribuire a questo restauro i danni della pittura, ma piuttosto ai precedenti.

Osservando attentamente l' esecuzione tecnica di questi affreschi, dobbiamo riconoscere che non è così accurata e diligente come nei dipinti di San Fortunato. In alcune parti (come, a cagion d' esempio, là dove vedesi la Vergine inginocchiata dinanzi al Cristo che ha imbrandita nella mano destra la lancia) si notano certa rigidezza di forme, estremità difettose, colore alquanto crudo, contorni duri, panneggiamenti angolosi, tipi e forme piuttosto volgari, e le figure anche mancanti della vita. Questi difetti vedremo manifestarsi nei lavori del nostro pittore dei quali più innanzi faremo parola. Devesi peraltro riconoscere che tali difetti appaiono più evidenti in quelle parti dove lavorarono gli aiuti.

Altre pitture a S. Francesco a Montefalco.

Gli affreschi di cui abbiamo parlato non sono i soli che Benozzo colorì in questa chiesa di San Francesco, poichè anche la cappella di San Girolamo è adorna di pitture da lui eseguite.

Nello spessore dell' arco d' ingresso alla cappella suddetta, vedesi in mezzo entro a un tondo la figura del Padre Eterno circondata da Serafini e Cherubini. Egli tiene nella mano sinistra il globo, mentre benedice con l' altra. Più in basso, ai lati, sono sedici Angeli per parte, a lui rivolti, in atto di pregare.

Inferiormente, a destra dello spettatore, è San Bernardino [1] e dietro a lui stanno due Angeli che tengono spiegàto un arazzo: sotto è dipinto un basamento. Di faccia, cioè a sinistra dello spettatore, vedesi di fronte Santa Caterina, [2] e dietro a lei sono qui pure due Angeli che reggono un arazzo disteso. Anche da questo lato è dipinto un basamento.

Nellà parte interna di faccia all'altare sono figurati San Girolamo di profilo, che prega prostrato in un

[1] Parte del colore della veste di questa figura è caduta.

[2] Anche il colore della veste di questa figura è in parte caduto.

fondo di paese, e San Sebastiano che sta nel mezzo: in alto poi vedesi un Angelo rivolto verso questo Santo, e sotto a lui stanno gli arcieri e alcune figure che fuggono.[1]

Nel centro della parete di questa cappella vi è un finto altare dentro una cornice colorita,[2] e sopra al medesimo vedesi il Salvatore crocifisso con quattro Angeli (due per parte) sulle nubi, rivolti al Salvatore. Tre di essi raccolgono il sangue che sgorga dal costato e dalle mani del Cristo; il quarto con mossa violenta si strappa i capelli.[3]

Sotto al Redentore e agli Angeli, vedesi San Francesco inginocchiato, con le mani strettamente congiunte a preghiera, il quale guarda Gesù. Dietro a lui è San Domenico, parimenti rivolto verso il Salvatore. Dall'altro lato stanno inginocchiati San Girolamo ed un Santo Monaco: il primo guarda il Salvatore, e, compreso dal dolore, si copre con la mano destra la faccia.[4]

Sotto a queste figure che trovansi ai lati nella

[1] Questa composizione è debole: il Santo ha forme grette e difettose.

[2] L'altare è dipinto a legno formato di più parti, cioè di cornici, cuspidi e guglie di stile elegante, simile a quelli che si trovano nelle opere dell'Angelico, maestro del nostro pittore. L'altare ha dorature (che sono ora in gran parte perdute), e stacca sul fondo azzurro stellato.

[3] La figura del Salvatore è alquanto tozza, larga di torace, con troppi dettagli di forme e con ossa molto scoperte. In ciò Benozzo si allontanò da quella forma bella ed elegante e da quella nobile espressione del Redentore crocifisso che si riscontrano nelle opere dell'Angelico (vedi in proposito la *Vita di Fra Giovanni Angelico*, vol. II di quest'opera, pag. 374 e seguenti). Gli Angeli sono sempre tra le cose migliori dipinte da Benozzo; non mancano di mosse pronte ed animate e di passione.

L'azzurro è in parte perduto, e là dove manca vedesi la sottoposta preparazione rossa. La pittura è tutta bucherellata, come se vi fossero stati confitti dei chiodi.

[4] Queste figure di Santi possono dirsi riproduzioni di quelle dell'Angelico: San Girolamo si accosta anche più di San Francesco alla maniera del pittore domenicano. Il Santo che sta dietro a San Girolamo ha alquanto sofferto, e anche l'altro presso a San Francesco fu danneggiato.

parte superiore dell' altare, leggonsi in una fascia le seguenti parole: « CONSTRVCTA. ATQ. DEPICTA. EST. HEC. CAPPELLA. AD HONOREM. GLORIOSI. HYERONIMI. MCCCCLII. D. PNO. NOVEMBRIS. »

Nel mezzo è, come dicemmo, il finto altare, nel centro del quale vedesi figurata la Vergine seduta in trono,[1] che tiene il Divin Figliuolo ritto sulle ginocchia.

Da un lato, a sinistra dello spettatore, veggonsi di fronte San Girolamo e San Francesco; dall'altro San Giovanni Battista ed un santo Vescovo. Sopra alla Vergine col Putto e i quattro Santi testè menzionati, vi sono cinque piccoli tondi e dentrovi mezze figure d'Angeli.[2]

Nella cuspide di mezzo è dipinto Dio Padre seduto sulle nubi con la mano destra alzata in atto di benedire. Nelle altre che sono ai lati, sopra le figure dei quattro Santi, si vedono altrettanti Dottori della Chiesa.

Inferiormente, nel finto gradino, sotto al gruppo della Vergine col Putto, vi è Cristo morto con ai lati la Vergine e San Giovanni che lo sostengono alle braccia. Da un lato, a sinistra dello spettatore, si vedono San Cristoforo, San Giacomo,[3] Santa Chiara e San Fortunato; dall'altro, San Severo, San Bernardino da Siena, Santa Rosa da Viterbo e Santa Monica.[4]

Da una parte dell'altare, a sinistra di chi osserva, è figurato sulla parete in un fondo di paese con città, San Gerolamo che abbandona Roma, seguìto da un chie-

[1] Alla Vergine manca tutto il colore del manto azzurro.

[2] Nel tondo che sta superiormente alla figura rappresentante un santo Vescovo, la mezza figura dell'Angelo ha sofferto, mancando in gran parte del colore.

[3] Le figure dei Santi Cristoforo e Giacomo sono in parte mancanti di colore.

[4] Le figure principali sono minori della grandezza naturale; più piccole, e mezze, sono quelle delle cuspidi e della base o predella.

rico, [1] e dall'altra parte lo stesso Santo inginocchiato in atto di togliere la spina dalla zampa del leone; poi un frate che lo osserva maravigliato, mentre due altri frati stanno in atto di fuggire rivolti dal lato opposto. Il cortile e la chiesa del convento formano il fondo di questa scena.

Questa è una delle migliori composizioni di Benozzo, e somiglia molto a quelle dell'Angelico. [2]

Nei quattro scompartimenti triangolari, tra l'ornato, veggonsi i quattro Evangelisti seduti sulle nubi. Si presentano di fronte allo spettatore ed hanno i rispettivi simboli allato, spandendo raggi di luce.

L'evangelista San Giovanni tiene nella mano sinistra un libro chiuso, e nell'altro col braccio steso la penna. Alla sua sinistra e presso a lui sta di profilo l'aquila che lo guarda. Questa figura è una bella riproduzione di quella simile che vedesi nella vôlta della cappella di Niccolò V in Vaticano dipinta dall'Angelico, nella esecuzione della quale opera, come sappiamo, il frate ebbe per garzone ed aiuto Benozzo.

Nel prossimo scompartimento è rappresentato l'evangelista San Marco, che con la mano sinistra tiene aperto un libro sul ginocchio, mentre ha la penna nell'altra, intento a meditare su ciò che ha scritto. Presso alla sua destra vedesi di fronte il leone. Anche questa figura ricorda, con poche varianti, quella dello stesso Evangelista che vedesi nella cappella vaticana.

[1] La figura del Santo non manca di bel movimento. Presso a lui, in terra, si vedono un lungo bastone a foggia di pastorale ed il cappello cardinalizio.

[2] In quella parete della cappella dove è la finestra, e sotto una delle piccole porte laterali della chiesa, veggonsi poche tracce di altri affreschi.

Da un lato vi sono frammenti di due frati, ma in parte è anche guasta la pittura dall' altro lato della finestra, in cui è rappresentato San Girolamo. Inferiormente, da un lato della porta, sono rappresentati San Girolamo, tre frati e il convento; dall' altro, dei cammelli in un fondo di paese.

L'evangelista San Matteo ha nella mano sinistra un libro aperto appoggiato al ginocchio, mentre tiene nell'altra la penna in atto di scrivere, e volge la testa per guardare l'Angelo che gli sta dinanzi alla sua sinistra. Anche questa figura ricorda quella dello stesso Evangegelista nella ricordata cappella di Niccolò V.

L'evangelista San Luca posa la mano sinistra sul libro che tiene appoggiato alla gamba ed è in atto di leggere: nell'altra ha la penna. Alla sua destra presso a lui sta accovacciato il bue. Tra tutte le figure degli Evangelisti, questa è quella che meno ricorda la stessa dipinta dall'Angelico in Vaticano, sebbene mostri la medesima derivazione.

Come i dipinti del coro, anche questo di cui abbiamo testè fatto menzione porta la data dell'anno 1452, e perciò furono eseguiti contemporaneamente, sebbene si conosca che quì Benozzo lavorò assai più che negli altri.

Le storie della vita di San Gerolamo sono due buone composizioni, ma la migliore è quella rappresentante il Santo che trae la spina dalla zampa del leone. Non soltanto nelle figure degli Evangelisti, ma anche altrove si osservano riproduzioni più o meno felici delle opere di Fra Angelico. Il gruppo della Madonna col Putto è, a cagion d'esempio, una di queste. Il Salvatore crocifisso difettoso nel tipo, nell'espressione, nelle forme e nelle proporzioni, è perciò di gran lunga inferiore a quello dell' Angelico, così nobile ed eletto di forme. L'esecuzione tecnica si avvicina a quella del pittore domenicano al pari dei dipinti condotti da Benozzo stesso in San Fortunato. [1]

[1] Anche questi affreschi soffersero per l'umidità. Qua e là sono privi in parte del colore, o macchiati: contuttociò si possono considerare ancora dei migliori esempi dell'arte di Benozzo. Come per la cappella del coro, anche per questa si è provveduto per impedire nuovi danni, col riparare il tetto e i muri delle pareti. Recentemente, come

Le differenze d'esecuzione che si notano confrontando le pitture di questa cappella con quelle del coro, derivano probabilmente dai diversi aiuti di cui si valse il Gozzoli. [1] Tra gli aiuti che presero parte a questo lavoro crediamo fosse Pier Antonio Mezzastri da Foligno, che si trovò forse con Benozzo nella stessa condizione del Gozzoli coll'Angelico. E non soltanto questo pittore fulignate subì (come a suo luogo avremo occasione di osservare) l'influenza del nostro pittore, ma si diffuse in altri artisti, tra i quali il Boccati da Camerino, Matteo da Gualdo, e il Bonfigli e Fiorenzo di Lorenzo, i quali ultimi furono artisti di maggior valore. [2]

Pitture in Sant'Agostino a Montefalco.

Nella chiesa di Sant'Agostino parimenti a Montefalco, si ha nella cappella del Sacramento una tavola con cornice simile, per forma architettonica, a quella del quadro ricordato che Benozzo colorì nella chiesa di San Francesco.

Nel mezzo sta la Vergine seduta in trono col Bambino Gesù in grembo. Da un lato sono i Santi Severo e Paolo; dall'altro i Santi Pietro e Fortunato, e nelle cuspidi mezze figure di Santi.

La pittura eseguita con molta diligenza, ricorda nella maniera l'arte del Gozzoli, sebbene non raggiunga i pregi che sono propri del nostro maestro. Ci sembra un dipinto eseguito da qualche suo scolaro. Per i caratteri e la esecuzione tecnica c'induciamo a credere

già fu avvertito, si scoprì quella parte della pittura di Benozzo che abbiamo ricordato trovarsi in questa cappella di San Girolamo, sulla parete dove è la finestra, ridotta peraltro in assai cattivo stato di conservazione ed in parte mancante.

[1] Ci sembra difficile che Benozzo potesse condurre a termine nello stesso anno 1452 tanto le pitture della cappella di San Girolamo (alle quali pose fine il 1° novembre 1452) quanto quelle del coro, senza essersi servito di scolari ed aiuti.

[2] Vedasi per ora quanto dicemmo in proposito trattando dei lavori di questi pittori umbri nell'edizione inglese di quest'opera, vol. III, capitolo V.

questo dipinto opera giovanile di Pier Antonio Mezzastri, che forse si trovò scolare ed aiuto di Benozzo in Montefalco.[1]

Pitture perdute in Santa Rosa a Viterbo.

Nel 1453 il Gozzoli fu in Viterbo per dipingere nella chiesetta delle monache di Santa Rosa,[2] ma queste pitture furono distrutte nell'ampliamento della detta chiesa.[3]

[1] Nella parte superiore della cornice vi è il nome dell'ordinatore con l'anno 1487.

[2] In un documento del 1462, in cui sono raccolte le memorie del monastero di Santa Rosa, citato in una monografia intitolata: *Descrizione di Nove Storie di S. Rosa dipinte da Benozzo Gozzoli nel 1453, con Commentario storico* (Viterbo, tip. Pompei, 1872), leggesi: « Anchora, per ornamento della decta ecclesia feron pengere li archi de epsa ecclesia per mano de mastro Mario de Amelia. Et intorno la decta ecclesia per le sue circumferentie, per immortale memoria feron pengere la istoria de la decta Sancta Rosa, tucti ad colori fini et ornare doro per mano de mastro Benozo da Fiorenza, computate le spese facte alli decti maestri, et loro salarii de quelle penture, montarono ducati trecento doro. »

[3] « L'ampliamento della chiesetta monachile, fatta angusta alla divozione cittadina, condusse la distruzione dell'opera di Benozzo, che in nove storie tappezzava in giro le pareti del piccolo santuario sino al Settembre del 1632. Certo, se restava un compenso qualunque a tal danno, le stesse monache lo provvidero, ottenendo dal Card. Tiberio Muti Vescovo della città, che le pitture di Benozzo venissero legalmente descritte e copiate a perpetua memoria, e si stendesse giuridico Processo del fatto. Abbiamo trovato nel Monastero questo Processo, e le Copie suddette disegnate per un Francesco Sabbatini pittore orvietano, di cui non ci è riuscito di avere maggiori contezze. Esse sono condotte a penna, e quindi leggermente acquerellate, tanto, crediamo, da aver un saggio delle tinte originali.... » Così nella monografia succitata.

Per queste copie fatte dal Sabbatini, ci è dato di poter conoscere se non altro i soggetti degli affreschi di Benozzo.

Quasi tutte le storie di Santa Rosa sono partite in due scene consecutive, ed hanno ciascuna una epigrafe esplicativa in latino, che riferiamo tradotta in volgare, così essendo riferita nella monografia succitata.

Storia I. — La prima scena a sinistra presenta una donna estinta distesa in terra e compianta dai congiunti; la seconda, a destra, il rito religioso che precede l'interramento, e la defunta levata a sedere sul suolo rediviva alla preghiera d'una bambina.

Epigrafe. — La Beata Rosa a tre anni colle sue preghiere, e in virtù de' suoi meriti richiama a vita la zia defunta.

Nel 1456 Benozzo dipinse una tavola che si conserva nella Galleria di Perugia. Nel mezzo è figurata la Vergine seduta, come gli orientali, sopra un guanciale col Bambino in braccio, il quale con la destra alzata im-

La Vergine col Putto e Santi nella Galleria di Perugia.

Storia II. — A manca, è Santa Rosa in orazione nella sua cameretta, a cui comparisce in alto Gesù Crocifisso: a dritta, la piazza innanzi la Chiesa del Monastero, (che si riconosce alla descrizione fattane nel M. S.), e Santa Rosa poggiata sur un sedile o zoccolo di pietra in atto di predicare. In questo zoccolo Benozzo ha lasciato il suo nome « Benotivs de Florentia, MCCCCLIII. »

Epigrafe. — Cristo crocifisso appare alla Beata Rosa, che per divota compassione si svelse i capelli, e tornò così infiammata a quella vista e piena di grazia, che uscì di casa a predicare delle cose di Dio per modo che ottennero frutto di fede le sue parole.

Storia III. — Al tribunale del Vicario Imperiale posto a sinistra, Santa Rosa seguita da' suoi genitori, e più altri assistenti, riceve sentenza di bando dalla città: nell' estrema destra ella esce dalla corte sospinta da uno sgherro armato, del tribunale.

Epigrafe. — Il Prefetto della città di Viterbo per Federico Imperatore, intima alla Beata Rosa e a' suoi genitori l' esiglio a pena della vita, e della confisca dei beni.

Storia IV. — A sinistra, un Angelo apparisce a Santa Rosa; a dritta, ella si vede incontrata dalle genti di un castello sotto Cimino, alle quali sta ragionando.

Epigrafe. — Il dì appresso alla sentenza del Vicario imperiale, predice in Soriano la morte dell' eretico Imperatore che aveva appresa dall' Angelo.

Storia V. — Al lato sinistro è l' ingresso di Santa Rosa in altro Castello; a destra, dentro il Castello una donna genuflette a' suoi piedi.

Epigrafe. — La medesima Beata Rosa andò poi a Vitorchiano, dove accolta onorevolmente, col segno della Croce diede il vedere a una cieca nata.

Storia VI. — Santa Rosa illesa in mezzo alle fiamme in confermazione della cattolica verità, ed una donna innanzi a lei genuflessa, al cospetto di numerosa e stupefatta adunanza.

Epigrafe. — Entrata in un rogo ardente, ed illesane, convince col prodigio un' eretica, e la converte alla Fede.

Storia VII. — A sinistra, la Chiesa del Monastero, ed alla porta di questo Santa Rosa che dimanda alle monache di esservi ammessa. A destra, la morte di Santa Rosa, la cui anima è recata in cielo dagli angeli.

Epigrafe. — La Beata Rosa, Terziaria di San Francesco, chiede di essere ricevuta nel Monastero (Benedettino) di San Damiano. Alla negativa soggiunge, che, se non viva, l' accoglieranno in breve dopo la sua morte. Ella fu sepolta nella chiesa di Santa Maria in Poggio.

Storia VIII. — Si vede a manca il Papa Alessandro IV dormente;

parte la benedizione. Da un lato stanno inginocchiati San Giovanni Battista e l'apostolo San Pietro; dall'altro San Gerolamo e l'apostolo San Paolo.

In uno dei pilastri della cornice si vedono San Domenico, San Francesco e San Pietro martire; nell'altro Santa Caterina, Santa Elisabetta e Santa Lucia. La predella ha, in mezze figure, nel centro Cristo morto per metà fuori del sepolcro, con ai lati la Vergine e San Giovanni, e di seguito da una parte San Lorenzo e San Tommaso, e dall'altra San Sebastiano e San Bernardino.

Sul fondo dorato leggonsi le seguenti parole graffite: « OPVS . BENOZI . DE . FLORTIA . M . CCCCLVI. » Anche le aureole portano scritti in graffito i nomi dei Santi: in quella della Vergine leggesi: « AVE . MARIA . CELORVM . MATER .[1] »

Anche questo è uno dei migliori dipinti di Benozzo, e mostra caratteri ed arte da ricordare l'educazione da esso ricevuta alla scuola dell'Angelico, di cui vedesi seguìto assai da vicino lo stile. La forma, il panneggiamento

Santa Rosa gli appare imponendogli di trasferire al Monastero il suo Corpo dalla Chiesa di Santa Maria in Poggio, che vi si vede rappresentato alla dritta.

Epigrafe. — Circa il 1260 a Papa Alessandro IV apparve in sogno tre volte la Beata Rosa il cui corpo giaceva a Santa Maria in Poggio. Il Papa vi si reca colla sua corte, e fattolo disumare per trasferirlo, lo rinviene incorrotto.

STORIA IX. — Finalmente, è rappresentata la solennissima traslazione del Sagro Corpo, colla presenza del Sommo Pontefice, di Cardinali ,e Prelati, del Clero e del popolo viterbese.

Epigrafe. — Levato da Santa Maria in Poggio il sagro Corpo di Santa Rosa con grande affluenza del popolo di Viterbo, il Sommo Pontefice lo trasferì e collocò in questa Chiesa detta allora Santa Maria delle Rose, dove ora riposa insigne per molti miracoli.

[1] Sotto ai pilastri vi è un'arme gentilizia sormontata da una mitra vescovile. Lo scudo è verde, con in mezzo un leone rampante di color rosso.

Le figure principali sono un terzo della grandezza naturale.

Il Mariotti, nelle sue *Lettere Pittoriche*, op. cit , pagg. 66 e 67, asserisce che questa tavola fu dipinta per Benedetto Guidalotti fondatore del collegio Gerolomino di Perugia.

e la esecuzione tecnica dimostrano quanta influenza ebbe l'Angelico su Benozzo, e quanta questi ne ebbe a sua volta sul Bonfigli, su Fiorenzo di Lorenzo e sugli altri pittori di minor valore artistico, quale fu fra gli altri Pier Antonio Mezzastri.

Frammento di tavola nella Galleria Della Penna in Perugia.

Abbiamo veduto un'altra tavola, o più esattamente una parte d'altra tavola, col n. 29, nella Galleria Della Penna in Perugia, indicata come opera senese del secolo XV, ma che a noi parve invece lavoro di Benozzo Gozzoli.

Rappresenta, in mezza figura, la Vergine col Putto in braccio da lei accarezzato. Ha il fondo dorato, e la figura della Vergine è circa un terzo della grandezza naturale.

I Re Magi nella cappella del palazzo Medici in Firenze.

Tre anni dopo, cioè nel 1459, Benozzo attendeva a dipingere la cappella del palazzo Medici, poi palazzo Riccardi.[1] Da tre lettere di Benozzo dirette a Piero di Cosimo de'Medici alla villa di Careggi, con l'anno 1459, rilevasi che egli aveva già progredito nel lavoro,[2] ed era anzi, sul finire del detto anno, prossimo a condurre a compimento la pittura.

Dovendo Benozzo lavorare per i Medici, che erano così amanti del lusso, prescelse d'eseguire, se pure non gliene venne dato il soggetto, il viaggio dei re Magi a Betlem come quello che meglio si prestava a ritrarre lo sfarzo principesco, anzichè rappresentare storie cavate dalla vita di qualche Santo patrono della famiglia Medici.

Le pareti di questa cappella furono da Benozzo adoperate nel rappresentare, come fu detto, il viaggio dei Re Magi a Betlem, che cominciando da una parte

[1] « Nel palazzo de' Medici fece, in fresco, la cappella con la storia de' Magi. » Vasari, vol. IV, pag. 185.

[2] Vedi Gaye, *Carteggio*, cit., vol. I, pagg. 191-194. Vedi anche Vasari, vol. IV, pag. 185, nota 2.

e continuando in giro per tre pareti andava a compiersi coll'Adorazione dei Re, dipinta nella tavola dell'altare, non rammentata dal Vasari. [1]

Sulle pareti dunque di questa cappella Medici dispose Benozzo il corteo principesco dei Magi col loro numeroso seguito di gente a cavallo ed a piedi, con varie foggie di vesti e bizzarre e fantastiche acconciature, tolte dai pittoreschi costumi del suo secolo, con cavalli coperti da ricche bardature e gualdrappe. Il corteo, preceduto da gente che conduce cammelli carichi di doni, muovesi dall'alto per una via tortuosa fra i monti, per discendere al basso e continuare quindi processionalmente, coprendo tutte e tre le pareti sino alla tribuna.

Il fondo è formato da montagne rocciose con grandi massi tagliati a picco, in parte coperti da piante ed alberi. A sinistra dello spettatore un fiume serpeggia fra le montagne, attraversato da un ponte, e in lontananza vedesi una città.

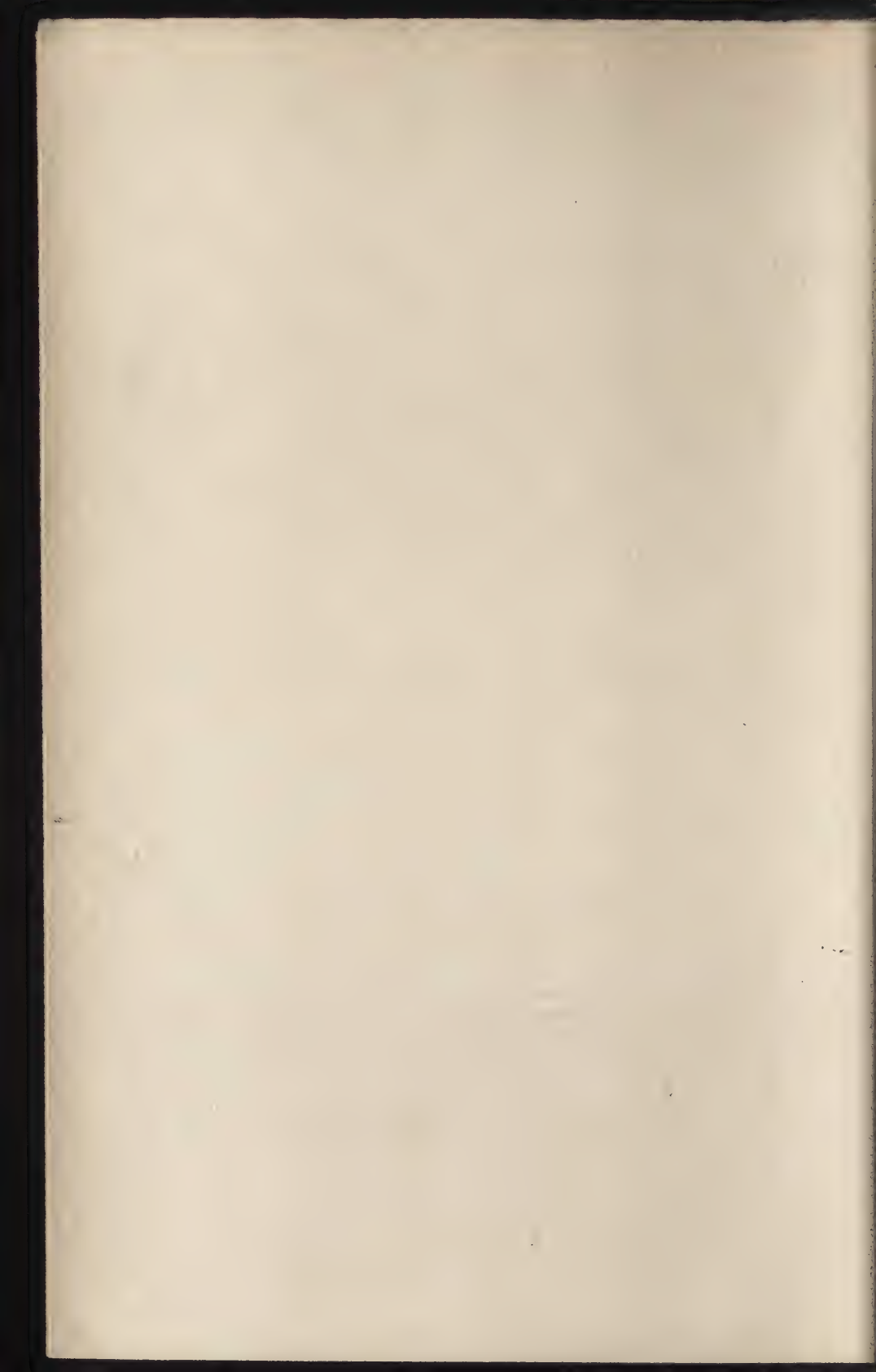
In questo lavoro Benozzo mostra di aver saputo

[1] Secondo l'Annotatore del Vasari nell'edizione tedesca (Le Schön, vol. II, pag. 67) questa tavola trovasi nella R. Galleria di Monaco, ma nessuna opera di Benozzo abbiamo veduto in quella Galleria. Se, come ci fu detto, la tavola con l' Adorazione dei Re Magi, che prima era indicata col n. 567, poi col n. 1159, e ora porta il n. 1001, è quella che il Le Schön credette di Benozzo, non a lui dovevasi attribuire, ma, come è detto nel Catalogo, a qualche debole seguace della maniera dell' Angelico, che subì l' influenza della maniera di Gentile da Fabriano.

Il custode della cappella Medici ove sono i dipinti del Gozzoli, asserisce che per informazioni avute dalla Galleria dell' Accademia di Belle Arti in Firenze, la tavola che trovavasi sull' altare era opera di Fra Filippo Lippi e si conservava nella Galleria della detta Accademia. Ma noi abbiamo già ricordato la provenienza delle opere di Fra Filippo che sono in quella Galleria (vol. V di quest' opera), e nessuna di esse sembra confermare questa notizia. Abbiamo voluto in ogni modo farne ricerche presso la Direzione delle Gallerie, da cui ora dipende anche quella dell'Accademia di Belle Arti, e ci fu risposto che nessuna delle pitture di Fra Filippo che ivi si conservano, pervenne dalla cappella Medici.

Vol. VIII, pag. 26.

STORIA DEI RE MAGI.

Pittura di Benozzo Gozzoli nella cappella del palazzo già Medici in Firenze.

combinare coll'arte sua, derivata come sappiamo dall'Angelico, quella dei pittori veristi fiorentini, di cui abbiamo già fatto cenno nel volume precedente. Il Gozzoli fece un'opera assai pregevole e piacente, introducendovi il lusso, lo sfarzo e la ricchezza di cui fanno pompa i principali personaggi, nonchè graziose scene famigliari, per attrarre l'attenzione del riguardante. Il disegno e l'esecuzione tecnica sono molto accurati e diligenti : e se bene si consideri il dipinto, dobbiamo riconoscere, che anche questa bell'opera, una delle migliori del maestro, mostra i caratteri propri di Benozzo già da noi osservati discorrendo delle precedenti sue pitture. Se gli scorci d'uomini e di animali (come quello di un bue che si presenta di fronte con la testa rivolta alquanto alla sua destra), sono bene ideati, nell'insieme peraltro difettano di buone forme ed hanno del convenzionale ; non stanno bene ritti sul terreno, o non muovono le gambe con naturalezza, ed hanno anche qualcosa che li rende duri, stecchiti ed immobili : gli attacchi delle membra e le articolazioni hanno anche forme grossolane. [1]

Bello è nel fondo il motivo del cavaliere che corre seguìto dal cane, tenendo nella mano del braccio destro sollevato la lancia in atto di vibrare il colpo ad un cervo che fugge dinanzi a lui.

E tra le molte figure sia a piedi che a cavallo,

[1] Se si confrontano i cavalli di questi affreschi con quelli di Paolo Uccello e di Andrea del Castagno, dobbiamo convenire che l'arte di Benozzo è inferiore tanto a quella di questi due maestri, quanto a quella degli altri pittori naturalisti. È inferiore eziandio all'arte del Botticelli, e di Filippino Lippi, e molto più poi a quella del Ghirlandaio e del suo maestro l'Angelico, tutta ispirata da profondo sentimento religioso, di cui anche qui (come vedremo fra poco parlando della pittura nelle pareti della tribuna ai lati dell'altare in questa stessa cappella) Benozzo mostra di seguir la maniera, senza peraltro poter infondere ne' suoi Angeli, anche se riproduzioni dell'Angelico, quel soffio, per dir così, di vita celestiale, di cui quegli sapeva animare le sue creazioni.

dipinte in varii atteggiamenti e mosse, ve ne hanno alcune che presentano graziosi lineamenti e forme gentili. Dal modo poi come sono disegnati, si rileva che dovevano somigliare i numerosi personaggi di varia età ritratti in questi affreschi; e nel seguito dei Medici si vede il ritratto di Benozzo quasi di fronte, riconoscibile per portare scritto sull'orlo della berretta: « Opus Benotii. » [1]

L'esecuzione tecnica è, come già fu notato, assai bella ed accurata, ed il colore è vago di tinte. Questi affreschi sembrano il lavoro coscienzioso di un abile miniatore, la cui opera riportata in grande sulla parete venga a mettere in evidenza quelle forme imperfette, che in piccolo non si potevano scorgere.

Sulle pareti della tribuna sembra che Benozzo

[1] La *Guida di Firenze e dintorni* edita dal Loescher (Firenze, 1873), a pag. 75, avverte che in questi affreschi è figurata « la venuta in Firenze dell'Imperatore greco per il Concilio fiorentino (1439), in cui furono riunite le chiese greca e latina. Il pittore figurò in queste ricche storie molti personaggi fiorentini e del seguito imperiale e se medesimo in un personaggio con berretto rosso in capo, sul cui orlo è scritto in lettere d'oro il proprio nome. »

Nella Guida Marcotti, edita in francese dal Barbèra, leggesi a pagg. 186-187 che « le joyau du palais est la Chapelle....: elle est merveilleuse par la riche décoration que lui donna Michelozzo, par ses dalles à dessin, par ses stalles en marqueterie, mais surtout par les fresques de Benozzo Gozzoli. Celui-ci y travailla de 1459 à 1463 aux frais de Pierre des Médicis: sa composition développe sur trois parois le voyage des Rois à Bethléem: intéressante non seulement pour sa valeur de chef-d'oeuvre, mais aussi par ses heureux anachronismes, qui en font une représentation de la vie seigneuriale italienne au XV^me^ siècle. Il y a là, à cheval, Côme le Vieux, Laurent le Magnifique, l'empereur et le patriarche de Constantinople qui avaient figuré au Concile de Florence, peut-être des souvenirs de jeunesse, ravivés par la coûtume de la compagnie dei Magi qui représentait ce mystère le jour des Rois, et à laquelle appartient Giuliano des Médicis; le portrait du peintre est bien reconnaissable; il porte écrit sur le bonnet: opvs Benotii. A la paroi de la fenêtre un paysage paradisiaque avec choeurs d'anges. »

Dal custode della cappella vengono indicate al visitatore le figure degli affreschi ricordate, nella Guida Marcotti, come ritratti dei personaggi ivi menzionati.

Pareti della tribuna.

abbia voluto raffigurare il paradiso terrestre. Nell'alto veggonsi alcuni Angeli volanti in varii atteggiamenti; altri Angeli stanno in basso su di un prato fiorito con alberi verdeggianti, che raccolgono fiori o ne portano in un cesto. Sopra una stecconata di legni incrociati posa un pavone, [1] e più indietro si scorgono una città ed un castello di quella forma architettonica usata in Toscana al tempo del pittore. Forse egli volle riprodurre una delle ville medicee.

Sul davanti stanno altri due gruppi d'Angeli inginocchiati che pregano, ed ai lati ve ne sono alcuni ritti in piedi, rivolti verso l'altare in atteggiamento reverente, che stanno cantando. Dinanzi a loro, ai lati, scorre pel prato un fiume, sul quale vi sono volatili di varia specie.[2]

Per questa rappresentazione d'Angeli, Benozzo ricorse ai modelli del suo maestro, ma quanto è inferiore la sua arte in paragone a quella dell'Angelico! La quale superiorità del Frate domenicano appare più manifesta, se si confronta questa rappresentazione angelica di Benozzo con quella degli Angeli danzanti che il primo dipinse nella tavola col Giudizio Finale, che ora trovasi nella Galleria degli antichi maestri nell'Accademia delle Belle Arti in Firenze. [3]

I dipinti di Benozzo in questa cappella dei Medici sono sopra un finto basamento marmoreo sormontato da una ricca cornice, in mezzo alla quale si alternano lo stemma dei Medici, e la loro impresa formata dell'anello col diamante e il motto *Semper*. [4]

[1] Veggonsi in questi affreschi molti altri animali, quali falchi, pernici, cani, cervi, ecc.

[2] Gli Angeli portano scritti sulle aureole dorate dei motti sacri.

[3] Vedi *Vita di Fra Giovanni Angelico*, tomo II di quest'opera, pag. 392 e seguenti.

[4] Gli Annotatori del Vasari (vol. IV, pag. 185-186, nota 2) riferiscono, che « nel 1837 fu ingrandita la finestra che dà lume a questa cappella, onde le pitture sono più visibili. In quella occasione furono

La Vergine col Putto e Santi nella Galleria Nazionale di Londra.

Il Vasari ricorda che Benozzo dipinse per la Compagnia di San Marco una tavola d'altare. [1] Da alcuni documenti venuti in luce di recente, sappiamo che questa tavola fu commessa al nostro pittore il 23 ottobre 1461, con l'obbligo che la « fighura di Nostra Donna chon la sedia, nel modo et forma, et con ornamenti chome et in similitudine della tavola dello altare Maggiore di San Marco di Firenze. » Per questo lavoro Benozzo ricevette in pagamento lire trecento, essendogli però imposto l'obbligo di fare a sue spese « ingessare et mettere a oro diligentemente la detta tavola, ciò e tutta quanta in ogni e qualunque parte, e di fighure ed ornamenti, e che nessuno altro dipintore vi si possa intromettere a dipingere in detta tavola, nè in sua predella o in alchuna parte di essa. Et che il dicto Benozzo sia tenuto in detto dipingere operarsi in modo, che detta dipintura exceda ogni buona dipintura infino a qui facta per detto Benozzo, o almeno a quella si possa debitamente equiperare; et debba fare in su la detta tavola le infrascripte fighure nel modo et forma chome apreso si dirà. » [2]

ripulite, e dove bisognava restaurate con diligenza dal prof. Antonio Marini. Ma i suoi restauri non sono da confondere con certi cattivi ritocchi, fatti quando per comodo di fabbrica fu segata porzione di una parete e portata in avanti, » ed è quella parte in cui trovasi la porta che dà ingresso alla cappella. La parte della parete rimasta senza pittura, per essersi trasportata in avanti, fu ridipinta a nuovo. Ma anche in detta parete è nel mezzo un finestrone che, dal modo con cui taglia la pittura, fa supporre fosse aperto dopochè Benozzo ebbe terminato il lavoro, ovvero fosse ingrandito quello che vi era. E poichè, come abbiamo detto, nel 1837 fu ingrandita la finestra della Tribuna, ci pare probabile che anche nella parete attorno continuasse la pittura del paradiso terrestre, che vedesi sulle due pareti laterali.

[1] Vol. IV, pag. 185: « Dipinse in Fiorenza, nella sua giovinezza, alla compagnia di San Marco, la tavola dell'altare. »

[2] Vedi Zanobi Bicchierai, *Alcuni documenti artistici*, ecc. (Firenze, Le Monnier, 1855), nonchè il Vasari edito dal Sansoni, tomo III, pag. 47, in nota.

Questa tavola di Benozzo, al tempo del Richa (1757) (vedi *Chiese*

In questa tavola è figurata nel mezzo seduta in trono la Vergine col Bambino. Da un lato, ritti in piedi sono San Giovanni Battista e San Zenobio vestito pontificalmente, dall'altro San Pietro e San Domenico. Sul davanti, ai due lati, veggonsi inginocchiati e rivolti alla Vergine i Santi Girolamo e Francesco, che pregano a mani giunte.

Attorno alla Vergine stanno cinque Angeli con corone di fiori sul capo; ai lati, dietro alla medesima, vedesi una tenda rossa con fiorami d'oro; sul davanti un prato fiorito con due cardellini.

Questo dipinto è da annoverare fra i migliori di Benozzo, sebbene soffrisse parziali ritocchi e inverniciatura, che resero alquanto triste ed uniforme il colore. [1]

Fiorentine, op. cit., vol. V, pag. 335), esisteva nel refettorio dell'Ospizio de' Pellegrini detto l'Ospizio del Melani, ove è ricordata anche dal Biscioni (note al *Riposo* del Borghini). Divenuta proprietà dei Rinuccini, fu dai loro eredi venduta nel 1855 alla Galleria Nazionale di Londra. Vedi in proposito il Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pagg. 46-47, in nota.

[1] Nelle aureole dei Santi sono scritti i loro nomi: nell'orlatura del manto della Vergine leggesi: « AVE · REGINA · CELORVM · MATER · ANGELORVM · SANCTA · ES · QVO · MVNDO · LVX · EST · ORTA. »

Nella Galleria di Londra è indicata col n. 283.

Le figure sono minori della grandezza naturale.

Non si sa quale fine abbia fatto la predella con le storie indicate nell'atto d'allogazione.

Il Biccherai, op. cit., pag. 12 in nota, ci dice che la tavola dell'Angelico che era sull'altar maggiore in San Marco trovasi ora nella fiorentina Accademia di Belle Arti ed ivi viene pur ricordata in una nota al Vasari (vol. IV, pag. 28). Nel vol. II di quest'opera, *Vita di Fra Giovanni Angelico*, pag. 372, ricordando questo dipinto, abbiamo notato che fu dal pittore eseguito nel 1438. Nei cataloghi di quella Galleria degli anni 1857, 1869 e 1878 non se ne indica la provenienza; in quelli invece del 1884 e 1893 dicesi che la tavola pervenne all'Accademia dal monastero di San Vincenzo d'Annalena in Firenze, ma per quanto sappiamo, nessuna tavola è nota come eseguita dall'Angelico per quel monastero. Si potrebbe invece ritenere che quella di San Marco, di cui si parla nel testo, fosse portata in quel monastero e di là passasse poi nella Galleria.

Affreschi in Sant'Agostino a San Gimignano.

Qualche tempo appresso troviamo Benozzo occupato a dipingere le pareti del coro nella chiesa di Sant'Agostino in San Gimignano di Valdelsa. Nell'anno 1464 aveva già condotto a termine una metà di quel lavoro,[1] e nello stesso anno 1464 aveva anche finito di dipingere una delle pareti di detta chiesa, rappresentandovi un altare con San Sebastiano invocato a proteggere i Sangimignanesi dalla crudele pestilenza che allora infieriva.

Nel detto affresco vedesi in mezzo e di fronte il Santo di proporzioni colossali, il quale sta ritto in piedi su di un piedistallo, con le mani giunte in atto di preghiera e gli occhi rivolti ad osservare dinanzi a sè fuori del quadro. Veste una tunica che gli giunge fin sotto alle ginocchia, ed è stretta alla vita.

Ha le gambe coperte dai calzari; sulle spalle porta un manto enorme, riunito al collo, che due Angeli ai lati tengono alzato e disteso in modo da coprire con quello una grande moltitudine di persone varie di età, sesso e condizione.

Alla destra del Santo, ma più in basso, trovansi gli uomini con davanti i fanciulli, tutti inginocchiati, rivolti verso il Santo, e a mani giunte in atto di preghiera. Chiudono la scena da questo lato, dietro agli uomini inginocchiati, altri che stanno ritti in piedi, anche essi rivolti al Santo e a mani giunte.

Parimente, dall'altro lato, vedonsi le donne inginocchiate rivolte al Santo, con le mani giunte a preghiera: una di queste ha un fanciullo in braccio. Sul davanti sta una giovine prostrata che guarda essa pure il Santo. La scena si chiude anche da questo lato con altre due donne ritte in piedi, dietro a quelle ingi-

[1] La data dell'anno 1464, come a suo luogo diremo, trovasi scritta in quello fra gli affreschi del coro che è da un lato, a destra dello spettatore, del grande finestrone posto in mezzo alla parete.

nocchiate, le quali tenendo le mani giunte si volgono al Santo.

In alto, nel centro, v' è la mezza figura (racchiusa dentro una mandorla con Cherubini) del Padre Eterno, il quale, in atto minaccioso, sta per scagliare una freccia tenuta nella mano destra alzata contro le figure sottoposte, verso le quali stende l'altra mano aperta. Sotto a Dio Padre sta la colomba, simbolo dello Spirito Santo, e ai lati di questa vi sono degli Angeli che volano, essi pure in atto di scagliare delle frecce contro il popolo radunato ai piedi di San Sebastiano. Il tutto è racchiuso in un cerchio variopinto, che spande raggi di luce all' intorno.

Poco più in basso, a sinistra del riguardante, vedesi il Salvatore tra le nubi, con le mani, i piedi e il costato feriti. Tenendo un ginocchio piegato, si volge supplichevole al Padre Eterno e gli mostra con la mano del braccio sinistro la ferita al costato, mentre tiene l'altra mano abbassata verso il popolo sangimignanese. È in parte avvolto in un panno che dalle spalle gli scende ai lati coprendo la parte inferiore della figura.

Dall'altro lato è la Vergine inginocchiata, rivolta essa pure verso l' Eterno, e con le dita della mano destra tiene al seno parte delle pieghe della veste, scoprendosi il petto, mentre abbassa l'altra aperta verso il popolo in atto d' implorare per lui.

Sotto al Salvatore e alla Vergine vedonsi nel mezzo due Angeli, che tengono sospesa una corona sul capo di San Sebastiano, e l'uno ha nell'altra mano una freccia, simbolo del martirio del Santo, l'altro la palma. Ai lati di questi due Angeli ve ne sono altri che volano in vari atteggiamenti, in sembianza essi pure di colpire il popolo con frecce che rimangono inerti o infrante sul largo e disteso manto del Santo (aperto e allargato,

come fu detto, da due Angeli) tenendo ciascun d'essi in mano una freccia spezzata, che pare abbiano raccolta.

Certamente il modo col quale fu rappresentato il soggetto è alquanto comune e d'un realismo troppo volgare; ma conviene però risalire alle credenze del tempo per comprendere l'opera del pittore, e non si può disconoscere che egli volle rendere il soggetto che aveva da trattare nel modo più espressivo e più conforme ai sentimenti del popolo.

Anche qui le figure degli Angeli sono tra le meglio trattate e mostrano la imitazione di quelle dell'Angelico.

Ma lodevoli veramente ci sembrano anche le figure degli uomini che pregano, le quali sono ritratte dal naturale, e riprodotte con quella verità ed arte che si riscontrano in altri lavori di Benozzo. Tra queste figure è notevole specialmente quella d'un uomo già innanzi negli anni, posto per primo sul davanti (a sinistra dello spettatore) che sta inginocchiato e con le mani giunte. La testa di essa figura è piena di verità e naturalezza; bene intese sono le forme, buona e spaziosa è la massa della luce e delle ombre: laonde è reso con molta precisione l' insieme della figura, la cui testa ci ricorda quelle dipinte da Masaccio.

Non può dirsi altrettanto delle donne che sono dall'altra parte dell'affresco; poichè si nota in esse durezza di contorni ferrigni, immobilità di posa, freddezza di espressioni, unite a difetti di forme (specialmente nelle giunture), quali, più o meno, si riscontrano in tutte le figure di Benozzo.[1] Tuttavia tale diversità fra una parte e l'altra dell'affresco può scusarsi pensando che Benozzo, come è verosimile, si servisse nella esecuzione tecnica dell'opera di qualche suo scolaro od aiuto. La quale

[1] Tali difetti si avvertono, sebbene in meno larga misura, anche nel bel ritratto testè accennato nel testo.

esecuzione tecnica è nondimeno molto diligente ed accurata; il colore si mostra vago di tinte, e le teste sono un bello studio sul vero.

Il dipinto ha in alcune parti sofferto, il che scorgesi segnatamente nelle vesti di San Sebastiano. In altre parti il colore è indebolito, o macchiato, o più o meno mancante. La testa di quella figura giovanile (che è la terza dei tre uomini in piedi, a sinistra di chi osserva) con riccioli ordinatamente disposti lungo il volto, ha tinta monotona rossastro-infuocata, ombre pesanti scure, e le forme alterate, ciò che farebbe pensare fosse stata così ridotta da ridipinto, ma non ai giorni nostri. Tranne questa testa, può dirsi che la pittura non soffrì molto danno dai restauri, ed è ancora in tale stato di conservazione da farla annoverare fra le più pregevoli opere del nostro maestro. [1]

Sotto a questo affresco è dipinto, a guisa di predella, un quadretto rappresentante Nostro Signore crocifisso. Ai piedi di esso, da un lato, stanno la Vergine e un Santo frate, e dall'altro San Giovanni Evangelista ed un santo Vescovo. Sul davanti, inginocchiato e a mani giunte, vedesi di profilo un frate rivolto verso il Redentore. Sotto a lui si vedono queste iniziali: F . D . M . P . [2]

[1] Sulla base ove posa i piedi il Santo sono scritte in cerchio le parole: ANNO . DOMINI . MILESIMO . QVATRIGETESIMO . LXIIII.

Sulla faccia davanti della base leggesi: SANCTE · SEBASTIANE · INTERCEDE · PRO · DEVOTO · POPVLO · TVO.

Sotto al dipinto v'è la seguente iscrizione: XXVIII · JVLII · FVIT · HOC · OPVS · EXPLETVM · DIEQVE · SEQVENTI · HOC · IN · ALTARI · EXTITIT · PRIMITVS · CELEBRATVM · MCCCCLXIIII. Dalla quale iscrizione ci è dato conoscere che Benozzo sospese il lavoro che stava eseguendo nel coro per attendere a questa pittura. In uno degli affreschi del coro, e per l'appunto in quello che è da un lato della finestra, a destra del riguardante, e rappresentante Sant'Ambrogio che battezza Sant'Agostino, leggesi la data dell'anno in cui quel dipinto stavasi eseguendo: « A DÌ · PRIMO · D. APRILE · MILLE · CCCCLIIII. »

[2] Cioè *Frater Dominicus Magister Parisiensis*. Lo Strambi era così chiamato per la lunga dimora da esso fatta a Parigi, e fu ritratto

che si crede indichino il frate agostiniano Domenico Strambi, quello stesso che ordinò a Benozzo le pitture del coro. Se così fosse, quella figura sarebbe il ritratto dello Strambi.

Ai lati di questo finto quadretto, entro a sei tondi si hanno le figure dei Santi Giulio, Antonio, Giovanni Battista, e Domenico, Giusto ed Agata.[1]

Affreschi nel coro di S. Agostino in S. Gimignano.

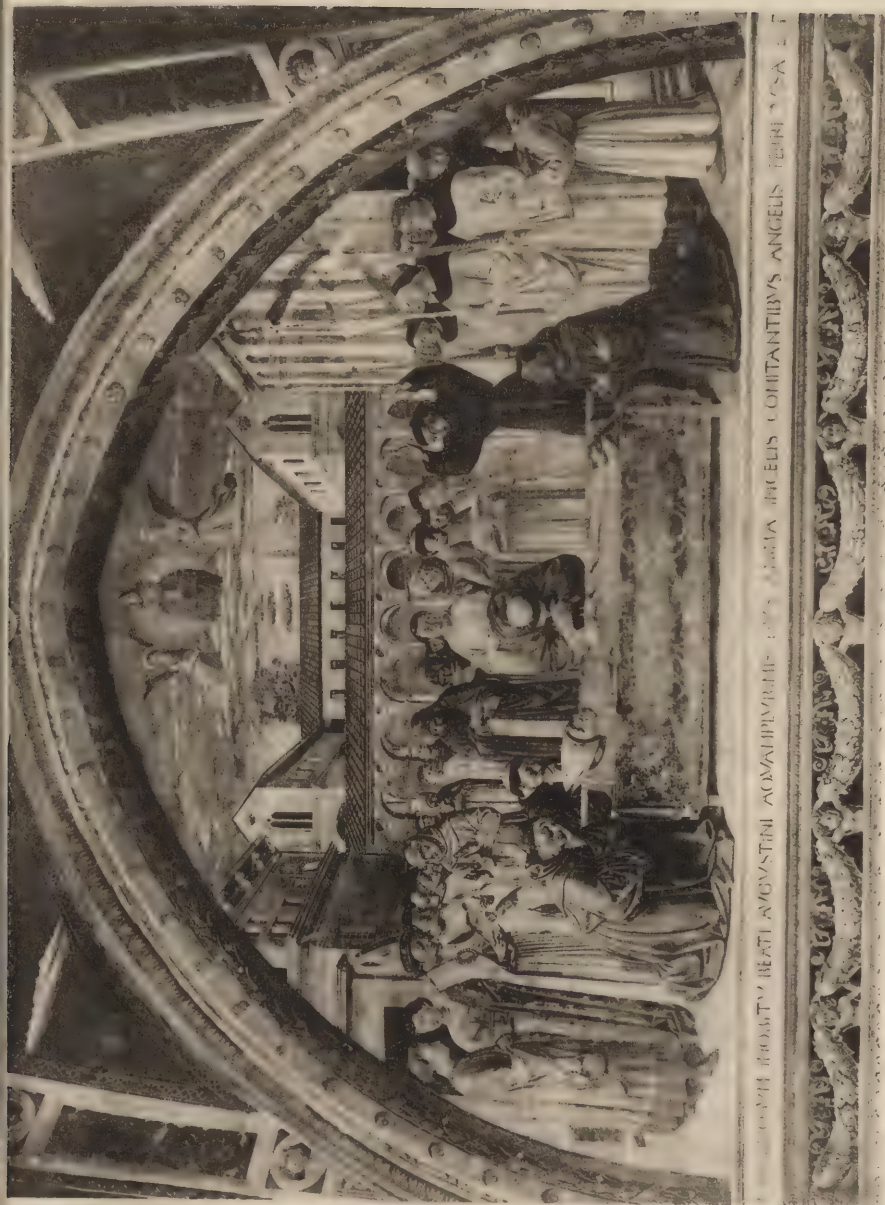
Se il Vasari non fa parola di quest'affresco col San Sebastiano, ricorda però che « la migliore opera che in quel luogo facesse, fu in Sant'Agostino, nella cappella maggiore, a fresco, storie di Sant'Agostino, cioè dalla conversione insino alla morte; la qual'opera ho tutta disegnata di sua mano nel nostro Libro, insieme con molte carte delle storie sopraddette di Campo Santo di Pisa. »[2]

Le pareti del coro della detta chiesa di Sant'Agostino, sono coperte da diciassette storie, distinte in tre serie e racchiuse dentro ricca ornamentazione, le quali rappresentano i fatti principali della vita di Sant'Agostino. Alcune composizioni sono veramente commendevoli, e ricordano anch'esse la maniera dell'Angelico per modo, da farci supporre che Benozzo tenesse in serbo alcune composizioni e figure di Santi disegnate dall'Angelico, e delle quali composizioni e figure si servisse poi il Gozzoli come modelli.[3]

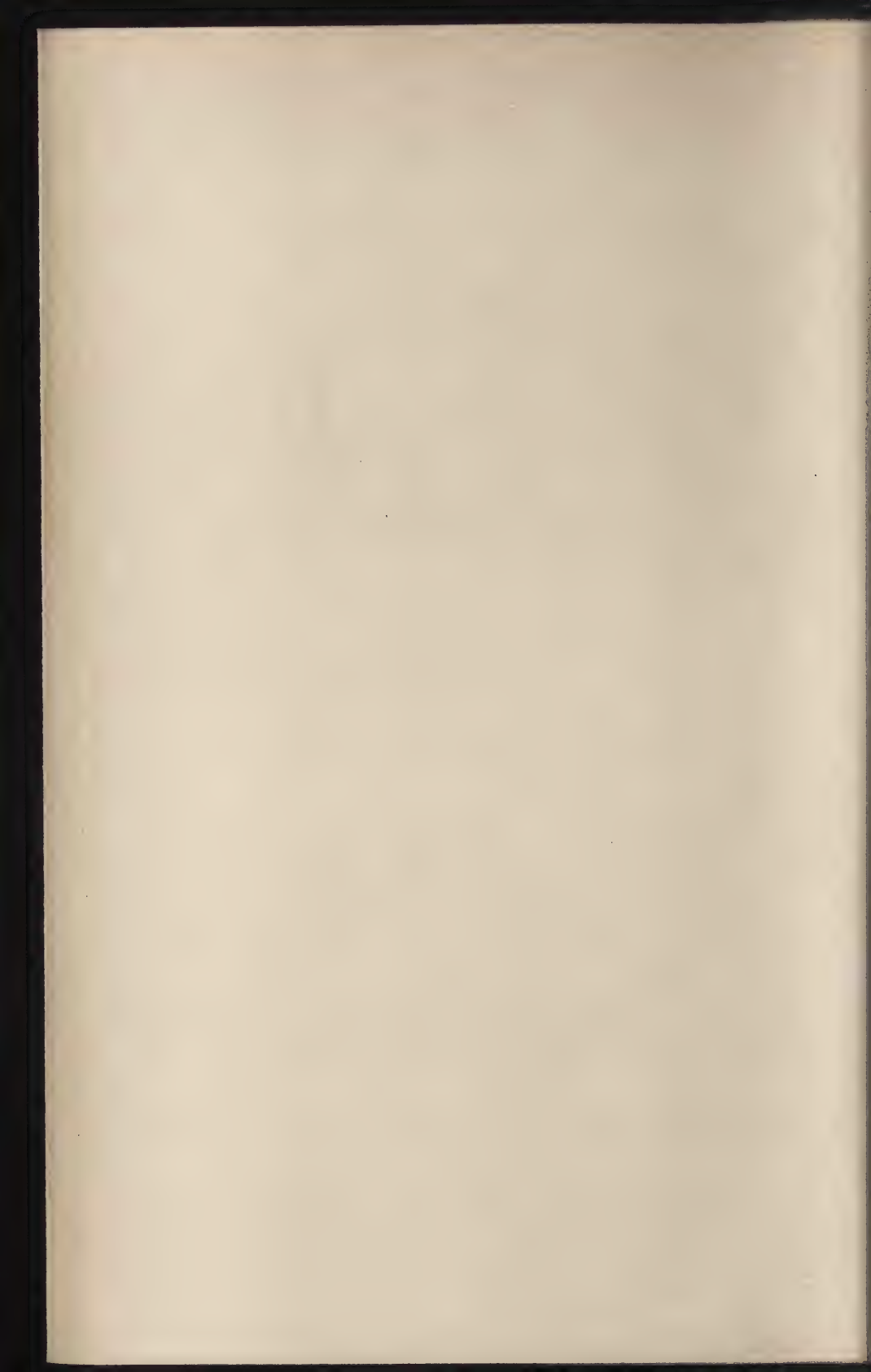
anche, ma in grande, come vedremo, in uno degli affreschi del coro, sotto al qual ritratto trovansi parimente le iniziali suindicate.

[1] Noi crediamo che ai lati dell'affresco rappresentante San Sebastiano e i suoi devoti, vi fosse dipinta la cornice che circoscriveva il dipinto, la quale sarà andata perduta nel restauro della chiesa e nell'imbiancatura della parete.

[2] Vasari, vol. IV, pag. 189.

[3] È vero altresì che anche in questi affreschi non si osserva sempre la stessa esecuzione tecnica. Questo può essere derivato dalla maggiore o minor parte che ebbero nella esecuzione del lavoro gli scolari od aiuti di Benozzo.

ESEQUIE DI SANT'AGOSTINO.

Pittura di Benozzo Gozzoli nella chiesa di Sant'Agostino a San Gimignano.

Le esequie di Sant'Agostino.

Fra queste storie la più interessante è quella delle Esequie di Sant'Agostino « vescovo e padre, » come dice il Pecori, « della eremitica famiglia. »[1] Sebbene sia nella grande lunetta della parete del coro, preferiamo di discorrere, prima delle altre, di questa composizione ricca di trenta e più figure.

Il Santo steso supino sul cataletto coperto da un drappo ricamato, è vestito pontificalmente con la mitria vescovile in capo. Da un lato, a sinistra dello spettatore, presso alla testa del Santo, stanno due frati (uno per parte), che hanno il volto atteggiato a dolore. Il primo di essi si presenta di profilo, con un ginocchio sul pavimento formato di marmi colorati. Tiene la testa appoggiata alla mano del braccio sinistro, il cui gomito posa sul ginocchio, mentre ha l'altro braccio piegato a sè. Il secondo è incurvato alquanto con la persona, in atto di pregare, con le mani strette e le dita incrociate presso al mento.

Di riscontro a questi due frati se ne vedono dall'altro lato, presso i piedi del Santo, due altri; il primo dei quali, che sta inginocchiato sul davanti, ha le braccia incrociate sul petto, e fissa fortemente gli occhi nel volto del Santo. Il secondo ritto in piedi e con le braccia alzate, guarda con espressione di dolore il defunto.

Nel mezzo, in faccia allo spettatore, si scorge di fronte un altro frate incurvato, il quale presa la mano sinistra del Santo l'avvicina alle labbra per baciarla. Dietro a questo frate, un altro, veduto pure di faccia, tiene la mano destra sul petto e sta salmeggiando.

Alla sinistra di questi due, un altro frate, vestito del piviale, legge in un libro che con le mani tiene aperto dinanzi a sè; e parimenti alla sua sinistra se ne

[1] Pecori, op. cit., pag. 535.

vede un secondo coperto delle sacre vesti, il quale canta guardando nel libro che il primo frate tiene aperto dinanzi a sè.

Dall'altro lato e alla destra di quello incurvato che sta per baciare la mano del Santo, e dell'altro che dietro a questo sta ritto in piedi, si vede un frate vestito di bianco con una sopravveste nera e col cappuccio in capo. Ha il mento coperto da barba, tiene le mani conserte al petto, e col capo alcun poco inclinato osserva pieno di mestizia il Santo. Dietro a lui un altro frate col cappuccio in capo e le mani l'una sull'altra appoggiate al mento, piega alquanto la testa e guarda addolorato il defunto.

Dietro alle due figure già ricordate (la prima delle quali è incurvata e sta per baciare la mano del Santo, e la seconda col libro aperto dinanzi a sè), v'è un altro frate con la mano destra alzata e lo sguardo rivolto verso il suo vicino a destra, che è quello già notato, ritto in piedi, nel mezzo della scena. E, dietro al frate che ha il libro aperto in mano ed a quello che legge nel libro da lui tenuto aperto, se ne vede un altro in atto di guardare nel libro tenuto dal primo.

Dall'altro lato, alla destra di quelli già ricordati col cappuccio in capo, veggonsi alquanto più indietro due altri frati, l'uno dei quali ha la testa alzata in atto di guardare il Santo, che vestito pontificalmente, con la mitria in capo, a mani giunte e raggiante di luce, è racchiuso entro un cerchio luminoso, sopra le nubi, portato da due Angeli, uno per parte.

Alla destra di questo frate testè ricordato, che guarda il Santo in gloria, ve n'è un altro più giovane rivolto ad osservare la cerimonia funebre intorno al cataletto in cui si vede morto lo stesso Santo; e più innanzi sta un altro frate, già grave d'anni, con barba e

cappuccio in testa, il quale tiene le mani sul bastone appoggiato in terra.

Non lungi dai detti due frati inginocchiati presso al capezzale del Santo, stanno i sacerdoti e il Vescovo vestito in pontificale, che tiene con le mani un libro aperto dinanzi a sè, in atto di recitare le ultime preci. Alla sinistra del Vescovo, un chierico regge per le catenelle il turibolo, e altre due figure guardano attentamente il Santo morto; la prima delle quali ha la mano destra alzata ed aperta, l'altra in capo un berretto rosso.

Segue a queste figure un frate veduto di fronte, con le mani giunte e rivolto al Vescovo, dietro al quale vedesi di profilo un giovane chierico, che con la mano destra abbassata tiene la secchia dell'acqua santa con entro l'aspersorio; e alla sua sinistra, sempre dietro al Vescovo, un altro chierico ha la navicella con l' incenso, ed è rivolto a guardare il compagno testè ricordato.

Dall' altro lato del dipinto presso i piedi del Santo vi sono tre figure, due delle quali con lunghi ceri in mano ed una, in mezzo, con l'asta dell'alta croce ed essa col capo alzato sta osservando il Santo portato in cielo dagli Angeli. Dietro a queste figure si scorgono le teste d'alcuni frati, uno dei quali alza egli pure il capo per vedere Sant' Agostino in gloria. Per ultimo, sul davanti e nell'angolo a destra del dipinto, sta di profilo un chierico di bassa statura, con forme grossolane e non regolari, il quale porta sulla spalla destra un grosso bastone tenuto tra le mani. Dietro a lui vedesi di fronte un frate, che lo guarda piegando alquanto la testa.

Il fondo è formato ai lati da due fabbriche vedute di scorcio. Più indietro chiude in mezzo la scena un portico spazioso, sul quale ricorre il piano superiore del convento, che pur lascia scorgere le cime di alcuni

alberi. Il tutto spicca sull'azzurro del cielo, in parte coperto da nubi rossiccie, dove come abbiamo già accennato, è il Santo portato in cielo dagli Angeli.[1]

Questa bella e grandiosa composizione richiama alla mente quella dell'Angelico rappresentante San Francesco morto, che giace supino sul cataletto circondato dai suoi frati, mentre l'incredulo Girolamo sta osservando le stimmate nel costato del Santo: nella quale composizione l'Angelico mostrò d'aver preso a modello l'altra con lo stesso soggetto dipinta da Giotto nella cappella Bardi in Santa Croce di Firenze.[2]

Agostino condotto dal maestro di grammatica.

L'affresco che trovasi nel primo scompartimento, cominciando dalle parte inferiore, a sinistra di chi guarda, rappresenta il fanciullo Agostino condotto dai genitori, Patrizio e Monica, in Tegaste sua patria, e consegnato al maestro di grammatica. Questa composizione è importante anche perchè ci fa conoscere una scuola di leggere e scrivere ai tempi del pittore.

Da un lato, a sinistra dello spettatore, veggonsi i genitori che presentano il figliuolo al maestro. Questi nel riceverlo l'accarezza al mento con ambo le mani, e dietro ai genitori sono due altre figure che osservano. Nel mezzo del dipinto, a tergo del maestro, veggonsi due giovanetti che vengono innanzi guardando verso questo lato. Il primo volge lo sguardo là dove avviene la consegna al maestro del fanciullo, e tiene nella mano sinistra un libro semiaperto appoggiato al fianco sinistro, mentre ha la penna in quella dell'altro braccio piegato; il secondo appoggia le mani e la testa sul collo e

[1] Lo stile di queste fabbriche, messe in buona prospettiva, è quello fiorentino del tempo di Benozzo, già notato anche nei dipinti dell'Angelico suo maestro.

[2] Per la descrizione del dipinto dell'Angelico che trovasi nella Raccolta del sig. Fuller Maitland in Inghilterra, veggasi l'Appendice al vol. III di quest'opera, pag. 341 e segg.

sulla spalla sinistra del compagno, per osservare il libro tenuto da lui.

Non molto lungi da questi due, vedesi un altro giovanetto che porta sulle spalle un fanciulletto, sostenuto per le braccia. Il detto fanciulletto ha la parte inferiore della persona denudata e volgesi lagrimoso verso il maestro che sta dietro e lo percuote con lo staffile. A sinistra del maestro vi è un altro fanciullo con una tabelletta in mano sulla quale è scritto l'abbicci, dallo stesso maestro mostrata coll' indice della mano sinistra abbassata al fanciullo punito.

Dietro e alquanto lungi dai due giovanetti ricordati nel mezzo del dipinto, scorgesi la testa d'un terzo rivolto a guardare il maestro che corregge il fanciullo. Da questo lato s'alza una fabbrica con loggiato, nel quale vedonsi molti altri fanciulli di varia età; il primo de' quali più piccolo sta appoggiato alla base dei pilastri, ed è veduto di fronte. In una mano tiene il calamaio, nell' altra la penna, e alza la testa dallo scritto per guardare un altro fanciullo più grandicello che gli sta allato e gli parla. Questi, postagli la mano destra sulla spalla, pare che voglia richiamarne l'attenzione.

Più indietro ancora sono due altri fanciulli di maggiore età, ritti in piedi, l'uno di faccia all' altro, il più giovane de' quali tiene con le mani un libro aperto dinanzi a sè, tutto intento in esso, mentre l'altro indica con la penna le parole che vi sono scritte, per cui pare che anche lui insegni a leggere al compagno. Altri giovanetti ritti in piedi si affollano nel loggiato, tutti veduti di fronte; alcuni in atto di guardare il gastigo inflitto dal maestro al fanciullo. Sembra poi che il maestro abbia affidato ai suoi scolari più grandicelli l' incarico di ripetere la sua lezione ai minori.

Anche dall'altro lato, dietro ai genitori che conse-

gnano il fanciullo Agostino al maestro, vedesi altra fabbrica, messa in buona prospettiva, di bello stile architettonico, sostenuta da loggia con ricca ornamentazione. Nel mezzo, ma a maggior distanza, si scorge una chiesa col campanile, con qualche piccola figura, e più lontano ancora una torre con la porta della città com'era al tempo di Benozzo in Firenze, e parte delle mura anch'esse merlate. [1]

Agostino all'Università di Cartagine.

Nel seguente affresco si vede Agostino che all'età di 19 anni è ricevuto con grande onore all'Università di Cartagine. Questa composizione è in gran parte mancante.

A sinistra dello spettatore sono di fronte due figure [2] sedute sopra un banco; una di esse con libro chiuso tra le mani, l'altra con libro aperto. Dinanzi a questo sta di profilo un giovane inginocchiato che posa le mani sul libro della seconda figura; e pare sia questo Agostino. [3] Sul davanti, a sinistra dello spettatore, sono tre giovani ritti in piedi su di un rialzo a guisa di gradino, e sta à loro davanti un libro chiuso. La prima di queste figure vedesi di profilo, ed è rivolta a guardare il giovane inginocchiato.

Il fondo è formato da una grande sala messa in prospettiva. Nella parete laterale è una porta, e in quella di fronte, dietro al dossale del banco su cui seggono le due figure citate, vedesi la parte superiore di due giovani che da una porta stanno osservando. Nel mezzo della parete vi è un'altra porta aperta più grande ad arco; ma di essa se ne vede una parte. Così, poche

1 La veste della madre di Sant'Agostino ha perduto il colore e veggonsi tracciate o meglio incavate le forme delle pieghe.

2 Esse hanno sofferto danni e in parte mancano del colore, onde le forme ne sono alterate.

3 Questa figura manca della parte posteriore della testa ed il rimanente del colore di essa ha sofferto danni.

tracce rimangono della pittura del fondo che scorgesi dal vano della porta. Su di un rialzo a destra, simile a quello di sinistra, rimane soltanto la parte inferiore della veste di una figura. Manca il resto della pittura.

S. Monica che benedice il figliuolo.

Nella vicina parete dove è il finestrone, è figurata Santa Monica che prega e benedice da lungi il figliuolo Agostino.

In questo affresco vedesi in una chiesa Santa Monica di profilo che sta inginocchiata e rivolta verso l'altare. Dietro a lei scorgonsi avanzi di due figure muliebri parimenti inginocchiate in atto di pregare. Fuori della chiesa è Santa Monica ritta in piedi e a mani giunte in atto devoto con due fanciulli che le stanno dinanzi, de' quali rimangono appena le tracce. [1]

Agostino che ritorna in Italia.

Nell'affresco che è sotto il finestrone vedesi Agostino che si reca per mare dall'Affrica in Italia. Anche questa storia, al pari della precedente, è tutta rinnovata o meglio imbrattata con colore ad olio per modo che non si riconosce più la mano di Benozzo.

Agostino accolto sul lido da un personaggio.

Dall' altro lato del finestrone è figurato Agostino quando, sbarcato, viene accolto da un personaggio autorevole. Nel mezzo, sul davanti, vedesi lo stesso Santo preso per le mani da uno vestito signorilmente; [2] e questo soggetto ci richiama alla mente l'affresco dell'Angelico rappresentante due frati domenicani che danno il benvenuto al Redentore in abito di pellegrino; la qual pittura è dentro una delle lunette nel chiostro del soppresso convento di San Marco

[1] La pittura fu barbaramente ridipinta ad olio, e in parte manca del colore. Qua e là veggonsi i segni dei contorni fatti sull' intonaco. Sotto l'affresco si legge: RESTAVRATI · ANNO · MDCC.

[2] La testa di questa figura è manomessa ed alterata, ed in parte mancante del colore delle vesti. Il medesimo può dirsi della figura rappresentante il Santo, e danneggiate sono pure le forme ed il colorito delle mani nelle dette figure.

in Firenze. [1] Dietro al personaggio menzionato sta un giovane in atto d'osservare, e dietro al Santo un paggio tiene le mani sull'impugnatura della spada, la cui punta tocca in terra, il quale si volge a guardare le dette figure. [2] Dietro al paggio vedesi di fronte un uomo che porta sulla spalla sinistra un sacco sostenuto con le mani, mentre a maggior distanza si scorge il mare con una nave, dove alcuni marinai guardano le figure poste sul davanti. Al di là del personaggio venuto a salutare Agostino s'alza un albero fiorito e in lontananza sono colline e montagne coperte qua e là da pianticelle, un castello, ed altre fabbriche nella parte più elevata d'un monte. Il tutto stacca sul cielo azzurro, in parte coperto da nubi. [3]

Agostino che legge rettorica e filosofia in Roma.

Nella terza parete è rappresentato Agostino quando legge nella scuola greca di rettorica e filosofia in Roma. Sta esso di fronte seduto in cattedra nel vano di una nicchia, dinanzi al banco con un libro aperto su cui posa le mani. Ai suoi lati s'aggruppano alcune figure in piedi; altre si trovano sedute con libri nelle mani e in varie attitudini, ai fianchi della cattedra, in atto di ascoltare o di conversare. Dietro, a destra dello spettatore, vi sono due figure in piedi, e due parimenti ritte a sinistra sul davanti, una delle quali è veduta di profilo. [4] Un cane sta nel mezzo sul pavimento marmoreo.

[1] Vedasi la *Vita dell' Angelico* nel volume II di quest'opera, pagine 376-377.

[2] Tutta la parte inferiore di questa figura è rinnovata o mancante: lo stesso può dirsi del rimanente della pittura sul davanti.

[3] Anche questa parte della pittura è in più luoghi mancante di colore od alterata da ritocchi. Il dipinto fu restaurato dal medesimo artista che lavorò nei due precedenti.

[4] In questa figura ritta in piedi e di profilo, si nota il difetto che in generale hanno quasi tutte le figure di Benozzo, quello cioè della posa poco naturale delle gambe e dei piedi sul piano; il quale difetto è qui più evidente che altrove.

Dietro alla cattedra scorgesi una sala aperta con pilastri che reggono la cornice, su cui posa la parte superiore della parete ornata di pilastrini, e tra l'uno e l'altro vi sono dei tondi con testine. Il tutto è di bello ed elegante stile architettonico con ricca ornamentazione ed a finti marmi, e ricorda la bella ed elegante architettura che si ammira nei dipinti dell'Angelico.

Nella parete del fondo si trova da un lato una doppia finestra e dall'altro una porta, aperte. Tanto dall'una che dall'altra si vede in lontananza una parte di Roma con le mura ed i monumenti, [1] per significare che Agostino lesse nella scuola di Roma rettorica e filosofia.

Questa è una delle composizioni meglio ordinate di Benozzo, e non manca d'interesse. Le figure, che qui pure hanno tipi e forme diverse, si conosce che per lo più sono ritratti. [2]

L'affresco seguente rappresenta Agostino quando lascia Roma per recarsi in Milano, mandato da Simmaco prefetto de' romani ad occupare la medesima cattedra, ed è una composizione piacevole, ricca di figure a cavallo ed a piedi.

Agostino si reca a Milano.

Agostino si presenta di profilo a cavallo nel mezzo e sul davanti del dipinto con un paggio accanto che lo segue a piedi. Questi ha la mano del braccio destro allungato sul bastone, la cui punta posa in terra, mentre con l'altra abbassata stringe la fascia che dalle spalle

[1] Questa veduta della città di Roma è continuazione di quella da Benozzo dipinta nell'affresco di cui fra breve parleremo, nel quale è rappresentato Agostino che lascia l'eterna città per recarsi a Milano, mandatovi dal Prefetto di Roma.

[2] Còme osserva il Pecori (op. cit., pag. 534, in nota), uno degli uditori tiene un libro in mano, nel quale si legge la definizione data dal Santo Dottore alla Rettorica: « Rhetorice est scientia quae in persuadendo consistit. »

gli scende alla vita. [1] Dall'altra parte si vede un cane con la lingua fuori che precede il gruppo, e intorno ad Agostino stanno a cavallo le persone del seguito. Nell'angolo a sinistra dello spettatore sono due figure virili ritte in piedi: la prima accennando coll' indice della mano sinistra piegata, sembra stia conversando coll'altra veduta di fronte ed è a lui rivolta. Dall'altra parte, dinanzi ad Agostino, vedonsi di faccia tre altre figure parimente ritte in piedi. La prima ha le braccia e le mani piegate a sè, e guarda fuori del dipinto. Dietro a questa sta alla sua destra parte d'altra figura con alta berretta in capo, la quale guarda Agostino. [2] Dal lato opposto poi si scorge appena parte della testa di un'altra figura.

Nel fondo vedesi da questo lato la strada che sale tortuosa pel monte coperto qua e là di pianticelle e d'alberi, fra cui palme e pini, e sulla cima, in lontananza, ricomparisce la comitiva in viaggio. Dall'altro lato del fondo si ha una veduta di Roma coi suoi monumenti: la scena è chiusa da alcune montagne che spiccano sul cielo azzurro; e in mezzo, nella parete superiore del dipinto, due Angeli, uno per parte, volano sostenendo con nastri un cartello che porta questa iscrizione:

ELOQVII SACRI DOCTOR PARISINVS ET INGENS
GEMIGNANIACI FAMA DECVSQUE SOLI
HOC PROPRIO SVMPTV DOMINICVS ILLE SACELLVM
INSIGNEM IVSSIT PINGERE BENOTIVM MCCCCLXV.

[1] Questa figura giovanile ha bensì lineamenti dolci e regolari, ma le coscie sono soverchiamente grosse, e muove le gambe in modo non naturale. Inoltre la parte inferiore della figura non corrisponde a quella superiore: ha un non so che di stecchito e d'immobile nella mossa. Difettose pure in generale sono le estremità e gli attacchi di questa e delle altre figure, come crudo e ferrigno è il disegno.

[2] Ha testa ovale e forme asciutte, con mandibole alquanto larghe, e l'occhio penetrante e regolare. Somiglia alquanto quel ritratto di Be-

Questa ricca e graziosa composizione presenta i soliti caratteri del nostro pittore, con imperfezioni di forme e di movimenti sia nelle figure d'uomini come in quelle d'animali. [1] I due Angeli volanti con la scritta non sono belli (cosa insolita nei lavori di Benozzo): hanno mossa violenta, tipo volgare, visi rotondi con ricci che, divisi nel mezzo della testa, cadono attorno alla faccia in modo assai convenzionale: le pieghe delle vesti sono affastellate e di brutta forma; i contorni molto marcati, il disegno difettoso e i colori alquanto crudi e ferrigni. Questa parte della pittura dovrebbe essere stata eseguita da qualche scolaro o aiuto di Benozzo, forse da Giusto d'Andrea, di cui discorreremo più innanzi.

Arrivo di Agostino in Milano; suo incontro con S. Ambrogio; accoglienza dell' imperat. Teodosio.

Nell'affresco che seguita ai descritti, sono rappresentate tre storie: l'arrivo di Agostino in Milano; il suo incontro coll'arcivescovo Sant'Ambrogio, e l'onorevole accoglienza fattagli dall'imperatore Teodosio. E in questo bel dipinto le figure sono bene disposte, piacevoli i tipi, bello il panneggiamento delle vesti.

Nel mezzo, sul davanti, vedesi di fronte ritto in piedi sul pavimento marmoreo Agostino, alcun poco rivolto con la testa e lo sguardo alla sua destra verso il paggio, che incurvato gli toglie dal piede destro lo sperone. [2]

A destra dello spettatore, e sempre sul davanti del

nozzo Gozzoli che abbiamo ricordato nella cappella Medici in Firenze, sebbene con forme meno carnose.

[1] Il cavallo di Agostino è difettoso di forme e nel movimento delle gambe, oltre che ha testa piccola; la quale presentandosi di fronte allo spettatore, non si attacca bene al collo. La forma delle gambe è di scorretto disegno; la gamba piegata troppo esile si muove male.

[2] La figura di Agostino difetta nella forma e nel movimento delle gambe. Questo difetto si riscontra invero, più o meno appariscente, nelle figure di Benozzo, le quali quando le vesti scendono a coprire anche i piedi fanno effetto ben diverso, non riscontrandovi quel mancamento.

dipinto, vi è ripetuta la figura di Agostino, il quale alquanto curvo della persona sta in atto riverente dinanzi a Sant'Ambrogio, che amorosamente lo guarda e gli prende le mani per avvicinarlo a sè. In questo gruppo si vede sempre la maniera dell'Angelico seguita da Benozzo. [1]

Dall'altro lato, a sinistra dello spettatore ma un poco più indietro, vedesi di fronte un paggio ritto in piedi, che sta a custodia del cavallo su cui Agostino è venuto, che si presenta di faccia. [2] Egli ha la mano sinistra sull'elsa della spada che portava il giovane signore chiusa nella guaina, ed è rivolto con la testa e con lo sguardo verso lui e verso Sant'Ambrogio che stanno dall' altro lato. Dietro al paggio scorgonsi le parti superiori d'un altro cavallo e d'un altro servo, che si presentano pure di fronte.

Nel secondo piano s'apre una loggia formata d'archi e colonne, le quali posano su d' un basso imbasamento aperto nel mezzo. Essa è di bello e semplice stile architettonico del Rinascimento, come ne vediamo anch'oggi in Firenze.

Nel mezzo della loggia sta Agostino inginocchiato, con le braccia conserte al seno, rivolto col capo e con lo sguardo affettuoso verso l' imperatore Teodosio che, ritto in piedi dinanzi a lui, lo guarda benignamente. Questi ha le mani abbassate ed aperte come gli ordinasse d'alzarsi. Altre figure in vari atteggiamenti occupano qua e là il loggiato. [3]

[1] Queste due figure son coperte di larghe e lunghe vesti di una certa eleganza, che nascondono nelle pieghe i piedi.

[2] Anche questo cavallo difettoso, al solito, per forma è disegnato in modo convenzionale.

[3] Da un lato della loggia, a sinistra dello spettatore, sotto la seconda arcata, vedesi di profilo un giovane sul cui berretto è scritto: TONFOLACHIO, forse cognome o soprannome di qualche garzone di Be-

Nel fondo, da un lato della stessa loggia, a sinistra dello spettatore, ma alquanto discosto, è una fabbrica sormontata da una torre, che stacca sul cielo azzurro coperto da qualche nube.

Altre storie della vita di S. Agostino.

Anche nell' affresco che vien dopo sono figurate tre diverse storie: Agostino che ascolta l'Omelia di Sant'Ambrogio; Santa Monica che supplica quel Santo per la conversione del figlio, e Agostino che discorre con Sant'Ambrogio intorno alla falsa dottrina dei Manichei.

Da un lato a sinistra, Sant'Ambrogio sta seduto in cattedra con le braccia e le mani alzate, e mentre accenna il cielo coll' indice della sinistra, guarda il giovane Agostino che gli è dinanzi ritto in piedi. Questi si presenta a noi di profilo rivolto a Sant'Ambrogio in atto di conversare, tenendo le dita di una mano in quelle dell'altra. Tra queste due figure se ne vede di fronte e poco discosto una terza, la quale reggendo un libro aperto lo guarda e lo sfoglia. Dietro a questa vi sono diverse figure che ascoltano la disputa tra Agostino e Sant' Ambrogio; belle e dignitose figure queste, con mosse naturali e panneggiamento di vesti bellissimo. [1]

Dall'altro lato, alla destra dello spettatore, vedesi Sant'Ambrogio sul pergamo, vestito pontificalmente, col braccio destro piegato e la mano alzata. [2] Sotto al per-

nozzo. Ci fu detto che in Toscana la parola *Tonfacchiotto* significa *piccolo e grasso*, come mostra d'essere il giovane dipinto.

Intorno all'arco della porta che vedesi nel mezzo della parete, in fondo alla loggia, leggesi: BENOTI · FLORENTI.

[1] Le vesti coprono la figura di Sant'Ambrogio in modo da nascondere i piedi allargandosi con le pieghe sulla base o gradino che è sotto al seggio. Altrettanto deve dirsi della figura di Agostino, le cui vesti però lasciano scoperta la punta del piede sinistro.

[2] Questa figura manca in gran parte del colore, e poche tracce restano del pulpito.

gamo è da un lato una figura virile seduta sullo sgabello, che presenta quasi la schiena, con la testa rivolta verso la sua sinistra. Dall'abito che indossa si crede possa essere Sant' Ambrogio. Presso a questa figura ve n'è una in piedi, ed intorno al pergamo stanno alcune donne; la prima, seduta in terra ci volge quasi la schiena, con la testa girata in modo da guardare fuori del quadro; la seconda, veduta quasi di faccia, ha un fanciullo dinanzi a sè; la terza, pure di faccia, siede su uno sgabello ed ha la mano destra al mento. Dietro a lei, anch'essa di faccia e seduta, sta un'altra donna in atto di guardare il Santo che predica; la quale avendo l'aureola rappresenta certamente Santa Monica.

Dall'altra parte del pergamo si presenta di fronte un uomo, che dall'abito sembra un servo della chiesa; poi altre due figure stanno ritte in piedi dietro alle donne già menzionate, la prima delle quali vedesi di profilo rivolta al Santo che predica, e l' altra di faccia. [1]

Nel mezzo del dipinto, ma alquanto più da lungi, è rappresentata di nuovo Santa Monica di profilo che in atto umile, con le braccia conserte al seno, volge supplichevole la testa alzata verso il Santo Arcivescovo quasi implorando la conversione del figlio. Il Santo le sta dinanzi ritto in piedi; si presenta a noi di fronte e con le braccia piegate e le mani aperte guarda la Santa inginocchiata. Dietro a lui, dall'altro lato, si scorge poco più della testa di un' altra figura rivolta allo spettatore. [2]

[1] Tutta questa parte della pittura a destra dello spettatore, è in gran parte offesa o mancante del colore, di cui in alcune parti restano soltanto le tracce.

[2] La figura del Santo manca in gran parte del colore, e mancano del colore le carni di Santa Monica, la cui veste è alterata di tinte.

Il fondo è formato, dalla parte sinistra, di una fabbrica [1] con un loggiato a colonne che sostengono la parte superiore dell'edificio. Nel mezzo vedesi un altro fabbricato con un portico sul davanti e una loggia al primo piano, il cui interno è messo di scorcio in prospettiva. Fra queste due fabbriche, ma più in lontananza, ve n'è una terza, al disopra della quale si scorge la parte superiore d'un edificio somigliante al Battistero di San Giovanni in Firenze. Dall'altra parte, a destra dello spettatore, sorgono altre fabbriche di varia forma, che come le altre campeggiano sul cielo azzurro coperto da qualche nuvola.

Agostino legge l'Epistola di S. Paolo.

Nella parete del finestrone è figurato Agostino che mosso da voce divina legge l'Epistola di San Paolo presente l'amico Alipio.

Esso siede nel mezzo del dipinto sul davanti, di fronte allo spettatore; ha la mano destra sul libro che tiene aperto sul ginocchio, ed appoggia il capo alla mano dell'altro braccio col gomito appoggiato al ginocchio. È meditabondo in atto di leggere. Ritto in piedi, alla sua sinistra e a lui rivolto, sta Alipio, che con la mano sinistra raccoglie parte del manto ed ha l'altra aperta col braccio abbassato. Pare che volga la parola ad Agostino.

Dall'altro lato di Agostino e dietro a lui, si vede di faccia un giovane, in atto di avvicinarsi, mentre coll'indice della mano del braccio destro piegato lo accenna ad un suo compagno che gli è dietro alla destra. A tergo di Agostino e di Alipio sorge un alto albero che distende i suoi rami coperti di foglie, e in basso, presso all'albero, vedesi una rosa fiorita. Un altro albero è dal lato dei due giovani, e più indietro una città

[1] Questa fabbrica manca in parte del colore.

cinta di mura. Dalla parte opposta la scena è chiusa da campagna con alcuni alberi fioriti, da alcune fabbriche e da monti verdeggianti, che staccano sul cielo azzurro coperto da qualche nuvoletta.

Questa composizione non difetta d'interesse: le figure sono ben disposte, ma quelle dei due giovani mancano del colore, sebbene possa dirsi che il dipinto è uno dei meglio conservati.

Conversione di Agostino.

L'affresco che trovasi dall'altra parte del finestrone rappresenta Agostino convertito e battezzato da Sant'Ambrogio.

Nel mezzo vedesi di faccia Sant'Agostino [1] nudo e inginocchiato dinanzi ad una vasca battesimale sulla quale è scritto: « A DI PRIMO D'APRILE MILLE CCCCLXIIII. » Questa data ci fa conoscere l'anno in cui fu eseguito l'affresco.

Da un lato, a sinistra dello spettatore, sta Sant' Ambrogio vestito degli abiti pontificali, che versa l'acqua santa sul capo di Sant' Agostino. Tre figure poste da questo lato assistono alla cerimonia ; la prima delle quali veduta alquanto di schiena, è coperta da un ampio manto. Questa bella figura con lungo panneggiamento si presenta ben ferma e ritta sul pavimento.

Dietro a Sant'Agostino vedesi di fronte Santa Monica, e presso a lei, parimente di fronte, un Santo monaco il quale prega a mani giunte. Alla sinistra di questa figura, sul davanti del dipinto, si scorgono altri due monaci, che fanno riscontro al gruppo delle tre figure dianzi menzionate dall'altra parte, alla sinistra dello spettatore. I detti monaci si presentano di tre quarti, rivolti a Sant'Ambrogio, ed uno di essi ha la barba lunga, folta e copiosa ; l'altro porta sulle braccia

[1] Egli ha qui per la prima volta l'aureola intorno al capo.

piegate gli abiti di Sant'Agostino, in attesa di rivestirlo appena sia compiuta la cerimonia.

Il fondo rappresenta un tempio, sulla cui parete nell'alto leggonsi queste parole spezzate dai pilastri: TEDIV - LAV - DAM; e sotto: TED - OMINV - CO - FITEM.[1]

Le figure sono assai ben disposte; e se si eccettua quella prima a sinistra del riguardante, e forse anche l'altra del monaco posta dall'altro lato del dipinto con le vesti in braccio, ci sembra che l'esecuzione tecnica appartenga in generale a qualche scolaro od aiuto, di cui Benozzo si servì per questo importante lavoro.

Fu già detto che Benozzo terminò di dipingere, nel 1464, la storia di San Sebastiano in una delle pareti di questa chiesa dedicata a Sant'Agostino, della quale abbiamo discorso; ma è assai probabile che per aver tempo di colorire la detta storia lasciasse ai suoi scolari ed aiuti la continuazione delle pitture nel coro, sotto la sua direzione e sorveglianza, limitandosi a ripassare qua e là il lavoro dove credeva più necessaria l'opera sua, come ad altri aiuti o scolari fece eseguire le parti della storia di San Sebastiano, in cui meno si riconosce la maniera propria di Benozzo. Fra queste parti notiamo le figure muliebri, le estremità ed attacchi delle membra difettosi di forma, il colore ferrigno, il disegno debole, le vesti e altri accessorii del dipinto.

Altre tre storie di Sant'Agostino

Nella terza parete sono figurati tre soggetti: Gesù che apparisce a Sant'Agostino in sembianza di fanciullo sul lido del mare, per ammonirlo che l'uomo non può intendere il mistero della Santissima Trinità; Sant'Agostino che spiega la regola dell'Ordine ai suoi

[1] Sono le parole del primo versetto dell'inno ambrosiano.

monaci, e lo stesso Santo in atto di recarsi a visitare gli eremiti di Montepisano.

Da un lato, sul davanti a sinistra dello spettatore, vedesi di fronte Gesù sotto forma di fanciullo, che seduto in terra si dispone a cavar acqua dal mare con un cucchiaio tenuto nella mano destra, mentre con l'altra abbassata accenna la terra. Volge la testa e lo sguardo animato a Sant'Agostino che gli sta ritto in piedi dinanzi quasi di fronte a noi, il quale s'avvicina al Redentore tenendo la mano sinistra al petto, e l'altra abbassata verso il divino Fanciullo, in atto di rivolgergli la parola.

Dall'altra parte sul davanti è Sant'Agostino seduto in faccia allo spettatore con un libro aperto dinanzi a sè sostenuto da due monaci veduti da noi di profilo, che stanno inginocchiati dinanzi a lui, mentre altri monaci parimenti inginocchiati stanno dietro e attorno al Santo.

Più indietro un frate veduto quasi di fronte allo spettatore, incede gravemente, con le braccia piegate a sè sotto l'abito, tenendo lo sguardo fisso verso il Santo; dietro al quale, alla destra di chi guarda, vedesi un albero fiorito, e, più da lungi la chiesa con un portico. Alla sinistra chiude la scena la campagna verdeggiante con boschetto e alto pino, una strada tortuosa che conduce ad un colle, sul quale si scorge di nuovo Sant'Agostino che visita gli eremiti di Montepisano. Il Santo seduto sulla roccia di fronte allo spettatore, tiene alta ed aperta la mano del braccio sinistro piegato, e coll'indice dell'altra mano accenna il cielo. Sembra rivolga la parola agli eremiti che alla sua sinistra gli stanno attorno, ritti in piedi, in atto d'ascoltarlo attentamente.

Dietro, in una strada serpeggiante, si scorge un uomo conducente un asino con sacchi; più in alto vi sono alcune fabbriche, e finalmente sulla cima del monte

molti arboscelli verdeggianti, il convento con la chiesa ed il campanile. Ai piedi del monte, a sinistra dello spettatore, è in lontananza una città circondata da montagne [1] che spiccano sul fondo del cielo in parte rischiarato, mentre il rimanente spicca sul cielo azzurro coperto da qualche nube.

Questa composizione è bene espressa nei suoi episodi. Il gruppo del Santo coi monaci ai quali spiega la Regola, ricorda molto l'arte dell'Angelico, per quanto vi si ravvisi quella inferiorità già notata in altri lavori di Benozzo.

Morte di Santa Monica.

Nel seguente affresco è rappresentata la Morte di Santa Monica con altri episodi.

In mezzo al dipinto, nell'interno d'una camera, si vede di profilo la Santa seduta sul letto, con le mani giunte a preghiera, rivolta verso Gesù Bambino che le apparisce dinanzi librato in aria dentro un cerchio variopinto e raggiante. Il Redentore si presenta di profilo in atto di rivolgere la parola alla Santa, mentre alcune donne vedute di fronte presso al letto stanno in vari atteggiamenti di dolore, di sorpresa o di preghiera. Una di queste è una Santa, avendo intorno al capo l'aureola. In alto vedesi, entro un nimbo raggiante, Santa Monica portata in cielo da due Angeli. Nella parte inferiore, sul davanti del dipinto, da un lato e a sinistra dello spettatore, sta presso alla testa della Santa un Santo monaco veduto di profilo, col piede sinistro appoggiato al gradino del letto. Questo Santo sta leggendo con aria mesta in un libro tenuto aperto dinanzi a sè.[2] Da un lato al-

[1] Questa parte dell'affresco è alquanto danneggiata nel colore.

[2] Ha l'aureola in capo. Per la somiglianza di questa figura con quella di Sant'Agostino due volte ripetuta nell'affresco precedente, crediamo che questa figura rappresenti lo stesso Santo. Però l'insieme di essa non è troppo felice, specialmente pel modo con cui posa la gamba sul gradino del letto, per la veste infagottata, e per le brutte forme delle

quanto più indietro e fuori della camera, vedesi di fronte un giovane con le mani giunte e le dita incrociate, che volge, tutto addolorato, la testa e gli occhi verso la sua destra. Questa figura fu certamente copiata da una dell' Angelico.

Più indietro ancora, sul tetto d'un basso fabbricato, vedesi un vaso con fiori; al di là di quel fabbricato si scorge la parte superiore d' un altro con loggia, nella quale Sant' Agostino sta di faccia alquanto rivolto verso la sua Santa madre, che tiene le mani al seno. Sant'Agostino con l' indice della mano destra alzata le accenna il cielo.

Sul davanti del dipinto, a sinistra dello spettatore, sono due monaci ritti in piedi; il primo dei quali, veduto da noi per tre quarti, ha le braccia piegate e le mani dentro le larghe maniche della tonaca, ed è rivolto un poco da un lato alla sua destra, in atto di guardare cogitabondo dinanzi a sè. Il secondo che gli sta dappresso alla sua destra, presenta la faccia ed è in parte nascosto dal primo, verso il quale è rivolto fissandolo in viso. Tenendo alzata la mano del braccio destro piegato, pare che discorra con l'altro. Sotto al primo di questi due monaci si legge nella finta cornice: F . D . M . PARIS (cioè *Frater Dominicus Magister Parisiensis*), e si crede che questa figura sia il ritratto dello Strambi, il quale allogò l'esecuzione degli affreschi a Benozzo, come già fu detto parlando di quello con la storia di San Sebastiano.

In vicinanza e davanti ai due monaci, proprio nel mezzo del dipinto, vedesi di fronte una donna seduta in terra, che tenendo le dita incrociate delle mani si

pieghe. Questa figura è certo opera di qualche aiuto di Benozzo, molto probabilmente di quel medesimo che dipinse gli Angeli che sostengono la tabella con l' iscrizione già ricordata nell'affresco che è sotto a questo.

sorregge al ginocchio della gamba destra piegata, guardando verso Gesù che apparisce alla Santa. Alla destra di questa donna è un fanciulletto ritto in piedi, il quale volge il capo a lei, e avvicinandosi la prende con ambe le mani pel braccio destro.

Dall' altra parte, dietro ai due monaci, vedesi un fanciulletto nudo, con le braccia stese e le mani aperte, il quale corre dal lato opposto aizzando un cane contro un altro bambino pure ignudo. Il quale spaventato fugge a precipizio con le braccia alzate e le mani aperte, volgendo la testa verso il cane che gli abbaia dietro.

Nel fondo, da questa parte, sorge una fabbrica con sottostante loggiato aperto, attraverso il quale si scorge il mare con una nave, nella quale è Sant'Agostino coi suoi compagni che ritorna da Ostia in Affrica. Sul davanti, da un lato, si vede una barca con pescatore che incurvandosi tira le reti. Altre navi sono in lontananza, e al di là del mare s'elevano alcune montagne; il cielo è azzurro coperto in parte da nubi.[1]

Sant'Agostino benedice il popolo d'Ippona.

Nella grande lunetta della parete di faccia è rappresentato Sant'Agostino che, fatto Vescovo, benedice il popolo d' Ippona.

A destra dello spettatore vedesi di tre quarti il Santo vestito degli abiti pontificali, con la mitra in capo. Nella mano sinistra tiene il pastorale ritto ed appoggiato sul pavimento marmoreo, mentre con l'altra alzata benedice il popolo che occupa l' altro lato dell' affresco. Alla destra del Vescovo stanno un sacerdote inginocchiato di faccia ed un altro di profilo, parimente inginocchiato sul davanti a sinistra, i quali tengono alzato il piviale.

[1] Eccettuata la coperta del letto su cui è Santa Monica, che in parte manca del colore, il rimanente della pittura è ancora in buono stato di conservazione.

Dà un lato, dietro a questo gruppo sono altre due figure ritte in piedi.[1]

Nel mezzo del dipinto è posto sopra due gradini l'altare con una croce bassa in mezzo e due candelabri. Da un lato è un libro chiuso.[2] Alla sinistra dello spettatore, di faccia al Santo, dall' altro lato del dipinto, si presenta di profilo una donna inginocchiata, che alcun poco piegata presenta al Santo uno dei due fanciulli tenuti dinanzi sui gradini dell'altare.[3] Vedonsi quindi altre due donne pure inginocchiate, in vari atteggiamenti, ed avanzi di figure ritte in vicinanza dell'altare.[4]

Dietro alle donne inginocchiate, ma dinanzi a queste, sta quasi di fronte un uomo in piedi che ha la mano del braccio sinistro aperta e alzata, il quale guarda il Vescovo che trovasi dall'altro lato del dipinto in faccia a lui. Con la mano dell'altro braccio abbassato e semipiegato raccoglie il largo manto che lo ricopre. Questa è una delle più belle figure di Benozzo. Dietro alla quale è un' altra figura virile ritta in piedi, rivolta a guardare verso alcuni monaci che le stanno a destra inginocchiati in atto di pregare.[5]

Il fondo del dipinto rappresenta l' interno di una basilica a tre navate, le cui vôlte sono sostenute da colonne sormontate da archi: il tutto è messo di scorcio in buona prospettiva.

Da quanto rimane del dipinto, si può argomentare

[1] Di tutte queste figure (non eccettuata quella rappresentante il Santo) sono conservate poche parti, ed anche queste quasi intieramente mancanti del colore.

[2] Anche questa parte della pittura manca, dove più dove meno, del colore.

La figura della donna manca in parte del colore, e poche tracce restano dei due fanciulli.

[4] Alcuna di queste donne è vestita riccamente, con costumi ed acconciature che ricordano quelle di Fra Filippo Lippi.

[5] Questa parte del dipinto è meno danneggiata delle altre.

che questa composizione doveva essere una delle migliori opere del maestro.

Nella parete del finestrone è figurato Sant'Agostino che trionfa dell'eretico Fortunato.

Sant'Agostino e l'eretico Fortunato.

Il Santo vestito degli abiti pontificali e con la mitra in capo, si presenta di tre quarti, seduto da un lato a sinistra del riguardante. Ha le braccia per metà alzate, e con le dita della mano destra tocca quelle dell'altra mano. È rivolto in atto di conversare verso l'eretico, il quale gli sta dinanzi pensieroso, con le braccia abbassate e le dita delle mani incrociate e rovesciate, mentre piega alquanto la testa. Egli guarda i libri che stanno nel mezzo in terra presso ai piedi del Santo vescovo.

Alla destra di Fortunato vedesi per tre quarti un uomo con pochi capelli ai lati delle tempie, col mento coperto da lunga e folta barba, il quale, tenendo aperta la mano del braccio destro semipiegato, guarda Sant'Agostino. [1]

Chiude la scena una parete incrostata di finti marmi, sormontata da elegante cornice. Una porta si apre nel mezzo della medesima, presso alla quale sta di fronte un giovanetto che guarda il Santo. Al di là della muraglia si scorge la parte superiore di alcuni alberi e, in mezzo, di una torre.[2]

Sant'Agostino in estasi.

Dall'altro lato del finestrone la pittura rappresenta Sant' Agostino in estasi, che viene informato da San Girolamo dei gaudi celesti.

Nell' interno di una sala si presenta da un lato, a destra dello spettatore e quasi di profilo, Sant'Agostino vestito pontificalmente, con la mitra in capo, seduto dinanzi ad una scrivania con alcuni libri, una pergamena ed un orologio a polvere. Ha nella mano destra la penna

[1] La figura di Fortunato manca in una parte del colore delle vesti.
[2] La figura del Santo ha sofferto e manca in gran parte del colore.

ed è in atto di scrivere, mentre alza l'altra mano e il capo al cielo, nel quale, rivolta verso Sant'Agostino, vedesi di tre quarti la mezza figura di San Girolamo racchiusa entro un nimbo raggiante. Sant'Ambrogio ha la mano aperta del braccio sinistro disteso, e aperta pure e alzata quella dell'altro braccio semipiegato, in atto di rivolgere la parola a Sant'Agostino.[1] Il fondo rappresenta una parete con in mezzo una finestra bifora terminata ad arco.

Anche questo dipinto è uno dei migliori lavori di Benozzo.

Nella parete a destra dello spettatore trovasi l'affresco rappresentante le Esequie di Sant'Agostino, di cui abbiamo già tenuto parola.[2]

Altre pitture in detta cappella.

Nei quattro scompartimenti della vôlta sono dipinti su fondo azzurro cosparso di stelle, i quattro Evangelisti seduti sulle nubi, che emanano raggi di luce attorno.

L'evangelista Giovanni si presenta a noi di fronte. Tiene un libro aperto sul ginocchio, ha la penna in mano e sembra intento a scrivere: con la sinistra regge il calamaio. Alla sua destra vedesi di profilo l'aquila rivolta verso il Santo.

San Marco è parimenti di fronte con la persona, ma volge animato il capo alla destra verso il leone che gli sta ritto dinanzi da quel lato. Ha nella destra la penna in atto di scrivere sul libro tenuto aperto dalla mano sinistra, il cui dorso è appoggiato al ginocchio.

[1] La figura di San Girolamo manca di parte della testa.

[2] Oltre ai danni che abbiamo partitamente indicato nei singoli affreschi, è da avvertire che quelli nelle parti inferiori delle pareti, e segnatamente i primi a sinistra dello spettatore, difettano di mezze tinte per modo che la parte in luce stacca troppo dalla parte in ombra. Tale difetto ci sembra essere derivato da ripulitura mal condotta con qualche corrosivo usato a quei tempi, e forse nel restauro del 1700.

L'evangelista San Luca si presenta di fronte. Col braccio destro regge il libro aperto ed appoggiato al ginocchio dello stesso lato, mentre tiene il gomito dell'altro braccio sul ginocchio sinistro e appoggia il volto alla mano leggendo e meditando. Alla sua destra è il bue accovacciato.

L'evangelista Matteo vedesi pure di fronte. Ha la gamba destra allungata e l'altra piegata, e regge col ginocchio il libro aperto dinanzi a sè. Mentre con le dita della mano destra sta voltando le pagine, volge pronto ed animato il capo verso l'Angelo che, a lui rivolto, gli sta dinanzi alla sua destra ritto in piedi, con le mani incrociate sul petto.

Di queste figure, le meglio eseguite sono quelle rappresentanti San Matteo e San Marco. Esse non difettano di mossa pronta e animata. Migliori sono in ogni modo e per ogni rispetto quelle degli Evangelisti che lo stesso Benozzo colorì a Montefalco. Negli Evangelisti di San Gimignano l'esecuzione tecnica è difettosa, e da ciò si può argomentare che la pittura fosse eseguita da qualche scolaro od aiuto sotto la direzione del Gozzoli, forse occupato negli altri lavori che aveva preso a fare in San Gimignano.

La figura dell'evangelista San Luca è fra tutte la più scadente, e l'esecuzione tecnica quasi dozzinale.[1]

[1] I dipinti delle pareti hanno inferiormente un finto basamento marmoreo formato da riquadri con tondi a vari colori. Alcune parti di questo basamento soffersero più o meno, e sono danneggiate le iscrizioni che indicano i soggetti dipinti nei tre scompartimenti inferiori della parete col finestrone, e quelle altresì che sono sotto i due primi affreschi delle pareti vicine. Invece dell'iscrizione, sotto ad uno degli affreschi, come già si avvertì, leggesi la scritta: *Restaurati anno 1700.*

Sul basamento ricorre una elegante cornice a chiaroscuro, che pare scolpita, e su questa sorgono, ai lati di ciascun quadro, pilastri con basi e capitelli di bello stile, contenenti puttini in mezzo ad un ricco fogliame, che finge d'essere lavoro di scultura in marmo bianco. Sui

Intorno agli Evangelisti ricorre a guisa di cornice una ricca ornamentazione con entro a stretti riquadri oblunghi fogliami di colori diversi; fra l'uno e l'altro di questi riquadri ve ne sono altri minori con busti di fanciulli in isvariati movimenti.[1]

Nello spessore dell'arco, entro a tondi che stanno tra l'ornato, vedesi la mezza figura di Cristo con ai lati quella degli Apostoli, pure in mezze figure, sei per parte. I quattro ultimi Apostoli che vedonsi al cominciare dell'arco, a sinistra dello spettatore, sono San Filippo e San Simone, e alla destra San Matteo e San Taddeo, i quali dai caratteri che presentano si palesano lavoro di qualche scolaro od aiuto del maestro; forse Giusto d'Andrea.

capitelli riposa una finta cornice intagliata, nel mezzo della quale, sul fondo azzurro, sono alcune teste d'Angeli con ali aperte, di color rosso. Su questa cornice posano gli altri pilastri con ricco ornato a fogliami, su fondo rossiccio; e sui capitelli è un'altra cornice diversamente lavorata, con in mezzo, su fondo scuro, alcuni festoni ricchi di fogliami e frutta, sostenuti dalle mani alzate di busti di fanciulli coloriti in giallo. Sulla loro testa e nel mezzo della curva che fa il festone, fra un fanciullo e l'altro, v'è un fiore (una specie di rosa) con nastro svolazzante pure di color giallo. Questa bella decorazione è in generale ancora ben conservata.

I quattro scompartimenti della vôlta sono racchiusi entro costoloni con fiori, frutta e foglie verdeggianti.

[1] La pittura della vôlta aveva sofferto parecchi danni: in alcuni luoghi mancava parte del colore, in altri il colore e l'intonaco, lasciando così allo scoperto i quadrelli del muro, smossi e penzoloni. Tali danni avvennero per l'umidità penetratavi in causa del cattivo stato di conservazione della tettoia. Oltre a questi danni, altri ne produssero un fulmine cadutovi molti anni addietro, e il pessimo restauro eseguito nel 1700.

A tutto questo fu rimediato di recente togliendo le cause del male, assicurando l'intonaco dipinto al muro, e, dove era necessario, il colore all'intonaco, riempiendo le lacune con nuovo intonaco, e ricoprendo questo con tinta omogenea invece del bianco che avrebbe offeso l'occhio del riguardante. Ciò fu eseguito con molta cura e maestria, ma venne lasciato il ridipinto ad olio, eseguito, come dicemmo, nel 1700, per essersi riscontrato con un saggio, che sotto a quello non potevasi aver più nulla della pittura originale.

Sotto a queste figure, a sinistra dello spettatore, vedesi di fronte in una finta nicchia San Giovanni Battista, che tiene alzata la mano del braccio destro piegato, e coll'indice accenna il cielo. Con l'altra mano abbassata regge l'asta della croce appoggiata in terra, ed un rotolo portante la scritta: ECCE . AGNVS . DEI.[1]

Sotto al capitello di rilievo a fogliami, che era in origine dipinto con colori, si vede di faccia in una nicchia San Gimignano con abiti pontificali e mitra in capo, il quale tiene nelle mani il modello della sua città.[2] Inferiormente poi a questa figura, sta pure di faccia e in una nicchia San Bartolo. Nella mano sinistra abbassata regge un libro chiuso appoggiato a sè, ed ha la mano dell'altro braccio piegato aperta sul petto. Fissa lo sguardo cogitabondo dinanzi a sè.[3]

In un riquadro che sta sotto alla figura di questo Santo, è rappresentata, in piccole figure, una storia della sua vita. Nell'atrio di una casa, a destra dello spettatore, vedesi seduto di profilo San Bartolo con le carni macchiate di sangue. Esso ha le braccia piegate e le mani giunte a preghiera, rivolto a una figura inginocchiata dinanzi a lui, veduta pur di profilo. Dall'abito pare un servo, che con la mano destra abbassata tiene il piede sinistro del Santo fuori d'un grande bacino pieno d'acqua. Egli guarda il Santo, al quale presenta, tenendolo tra le dita della mano sinistra, il pollice del piede manco di San Bartolo. Nel fondo, a destra dello spettatore dietro all'atrio già mentovato, scorgesi un altro fabbricato e la campagna fiorita con alberi. Chiu-

[1] Di questa figura manca parte del mento coperto da barba, il collo, parte del petto e della spalla destra. Manca pure parte dell'asta della croce, e il colore azzurro del fondo.

[2] Ha alquanto sofferto il colore del piviale azzurro.

Anche la sopravveste di questa figura ha alcun poco sofferto.

dono da lungi la scena alcune montagne che staccano sull'azzurro del cielo.[1]

Nella parte opposta dell'arco, di contro a San Giovanni Battista, è figurato di faccia in una nicchia Sant'Elia con la testa rivolta alquanto alla sua destra, in atto di guardare verso quella parte. Ha il braccio destro piegato e la mano alzata, mentre nell'altra abbassata tiene un rotolo spiegato con la scritta: DOMINVS . IPSE . EST . DEVS .[2]

Sotto al capitello dell'arco, a riscontro di San Gimignano, vedesi San Niccolò vestito in pontificale e con la mitra in capo. Col braccio destro piegato tiene uno stelo di gigli fioriti, e nella mano dell'altro braccio piegato a sè le tre palle.[3]

Più sotto, parimente in una nicchia e di fronte a noi, vedesi San Niccola da Tolentino, che nella mano del braccio destro piegato ha uno stelo di gigli fioriti, e in quella dell'altro braccio un libro aperto dinanzi a noi.[4]

Anche qui, sotto alla figura di San Niccola da To-

[1] Lo stesso soggetto si vede pure in uno dei bassorilievi rappresentanti i miracoli di questo Santo scolpiti nell'altare della chiesa medesima, lavoro pregevolissimo di Benedetto da Maiano.

Il Pecori (op. cit., pag. 449) parlando della rappresentazione di San Bartolo del quale si discorre nel testo, racconta, tra l'altro, che il Santo, colto da orribile lebbra, « per opera dei PP. Agostiniani ottenne dal Comune d'essere ammesso al Leprosario di Cellole. Quivi la eroica pazienza onde per ben 20 anni sopportò quello schifoso malore che ne avea rese putride le membra, cascanti le estremità, privi gli occhi della loro virtù, gli meritò il nome di Giob della Toscana. » Tale invero lo rappresenta Benozzo nella scena testè ricordata.

[2] Il braccio destro ha sofferto pei restauri; la mano sinistra non ha dita; l'altra abbassata sembra alquanto ripassata. Manca pure una piccola parte del fondo.

[3] È indebolito il colore del piviale, che è tutto ricamato in giallo.

[4] Nel libro leggesi: EGO · PATRIS · MEI · AVGVSTINI · PRECEPPTA (*sic*) · SERVAVI · ET · MANEO · IN · EIVS · DILETIONE. Sull'abito, nel mezzo del petto, è figurata la testa di Gesù Bambino che spande raggi di luce.

lentino, in un riquadro è rappresentato in figure piccole un miracolo di questo Santo. Nel mezzo, sul davanti, vedesi di profilo un uomo steso a terra bocconi, con gli occhi bendati, le braccia legate dietro alla schiena e col collo appoggiato ad un grosso pezzo di legno rettangolare. Da un lato, presso alla sua testa sta di fronte e in piedi l'esecutore di giustizia, che tiene la mano sinistra abbassata sull'asta di una mazza di legno, formata a foggia di lungo martello e posata in terra. Ha aperta in atto di sorpresa la mano dell'altro braccio mezzo alzato.[1] Nel mezzo, dietro al paziente, stanno ritti in piedi due soldati con lancia veduti di fronte. Hanno dinanzi due grandi scudi appoggiati in terra, e il primo posa su quello le braccia e le mani in atto di guardare; il secondo ha pure la mano e il braccio sinistro sullo scudo, mentre tiene aperta la mano dell'altro braccio in parte alzato: anch'esso guarda la scena che gli si presenta dinanzi. Tra questi due soldati, ma più indietro, se ne vede pure di faccia un terzo che tiene, come gli altri, l'asta della lancia diritta e appoggiata in terra. A destra dello spettatore, ma più lontani, sono due soldati a cavallo; il primo de' quali si presenta di fronte, e il secondo, dietro a questo, di profilo. Quegli ha nella mano destra il bastone del comando, questo un'asta a cui è attaccato un pennone che svolazza per l'aria. A proposito di questi due cavalieri dobbiamo osservare, che trattandosi di piccole figure eseguite da Benozzo, non si notano le imperfezioni di forma nei cavalli che vedonsi in quelli suoi di grandezza naturale.

Dall'altra parte, presso ai piedi del condannato, stanno ritte in piedi due figure; la prima delle quali sembra dal costume che indossa un giudice o qualche signore del tempo: si presenta a noi di fronte, ha le

[1] Manca la testa di questa figura

braccia piegate con le mani aperte in atto di sorpresa considerando l'atteggiamento dell'esecutore di giustizia, che mostrasi incerto nell'eseguire l'ordine ricevuto. La seconda figura, in parte nascosta dalla prima, sta osservando l'infelice condannato. Sul davanti, all'estremità sinistra, è di profilo un altro soldato che tiene tra le mani un lungo bastone posato in terra, e guarda il Santo che apparisce in alto sulle nubi. Il qual Santo con movimento energico, con la mano aperta del braccio destro mezzo piegato a sè, e con l'indice della mano dell'altro braccio disteso, accenna al carnefice di sospendere l'esecuzione. Il fondo rappresenta una campagna verdeggiante con città in lontananza e alcune colline pur coperte di erbe e di alberi. Il tutto stacca sul cielo in parte splendente di luce.

La parete fuori dell'arco non ha più la pittura che vi era, e fatti dei saggi, non se ne scoprì alcuna traccia.

Nel pilastro opposto, a sinistra dello spettatore, è sotto il capitello una nicchia con Santa Monica, ritta in piedi, la quale tenendo un libro chiuso nella mano sinistra vi appoggia l'altra. Con gli occhi alquanto abbassati guarda da un lato. [1] Sotto a Santa Monica è rappresentato, pure in una nicchia e di fronte, San Sebastiano con capelli a ricci che gli scendono davanti fino a metà della fronte, ai lati della faccia e del collo fino sulle spalle. Una barbetta ricciuta gli copre il volto: è tutto nudo tranne ai fianchi cinti da panno bianco. Il corpo è trafitto di freccie, dalle cui ferite sgorga il sangue. Ha le braccia abbassate presso ai fianchi e nella mano destra tiene la palma e nell'altra una freccia. [2]

[1] Il colore oscuro della veste monacale è un po' indebolito, e anche le mani hanno alquanto sofferto.

[2] Questa figura ha in alcune parti sofferto. Presso al ginocchio sinistro e nella parte interna di esso, vi è un buco prodotto da un ferro: un altro buco si vede più in basso, a metà circa della gamba pari-

Sotto a San Sebastiano è rappresentato dentro un riquadro, in piccole figure, il Martirio dello stesso Santo, il quale sta sul davanti nel mezzo, di fronte a noi, con i piedi legati ad un tronco d'albero. [1] Ai lati veggonsi due arcieri, uno di profilo e l'altro alquanto di schiena, i quali scoccano freccie contro il Santo. In alto, da una parte, un Angelo scende dal cielo ad ali spiegate per presentare al Martire con la mano del braccio sinistro allungato, la palma. Il fondo è formato da un paese abbondante di arbusti, erbe ed alberi, con strada serpeggiante che conduce ad una città lontana, e, a destra dello spettatore, con montagne. Il tutto stacca sul chiaro orizzonte.

Sotto al capitello dell'opposto pilastro è, dentro una nicchia e di fronte a noi, Santa Fina intenta a guardare da un lato dinanzi a sè. Con la mano sinistra abbassata raccoglie parte della sopravveste, mentre nell'altra tiene un mazzo di rose. [2]

Inferiormente a Santa Fina, è rappresentato in una nicchia l'Arcangelo Raffaello col piccolo Tobia che porta il pesce, preceduti dal cane. L'Arcangelo è rivolto alquanto con la persona e col capo verso la sua sinistra, in atto di camminare. Nella mano del braccio destro semipiegato regge una coppa, mentre con quella dell'altro braccio abbassato conduce Tobia che gli tien dietro. Egli alza un po' il capo per guardare l'Arcangelo. [3]

menti nella parte interna di essa. Mancano inoltre il tallone e le dita dello stesso piede. Quei buchi furono riempiti con calce, dandovi sopra una tinta omogenea per togliere il color bianco della calce.

[1] Fatta eccezione delle gambe e dei piedi, non resta altro della figura. Anche qui era stato confitto un arpione, per sostenere bracciuoli di ferro nei quali collocavansi dei ceri in occasione di solennità ecclesiastiche.

[2] In qualche parte le carni e il colore della sopravveste mancano di vigorìa, e sono anche qua e là leggermente offese.

[3] Anche questo dipinto ha perduto in gran parte il vigore delle tinte.

In un riquadro che è inferiormente (con piccole figure) vedesi di profilo il detto Arcangelo, il quale ha l'indice della mano destra abbassata verso una figura, forse un pescatore, che sta per uscire dall'acqua, ed ha la mano del braccio sinistro alzata. [1] Dietro a quest'uomo un grosso pesce guizza nell'acqua, e pare che l'Arcangelo dia qualche ordine al pescatore. Presso e dietro all' Arcangelo Raffaello vedesi il solito cane. Chiude la storia, a destra dello spettatore, una montagna qua e là verdeggiante e con alberi. Nel mezzo è l'acqua da cui esce il pescatore; a sinistra si scorgono la campagna con piante e alberi, una strada tortuosa che conduce a una città lontana, e finalmente alcune montagne che staccano sull' azzurro del cielo in parte rischiarato da nubi rossiccie. [2]

Di queste figure quella rappresentante il profeta Isaia è una delle più belle ed eleganti che noi conosciamo di questo maestro. I Santi menzionati sotto ai capitelli dei pilastri, ricordano in tutto quelli dipinti pure in nicchie dal maestro di Benozzo, l'Angelico. La figura di San Nicolò da Tolentino è una ripetizione del Sant'Antonio che il Gozzoli fece nella chiesa d'Aracoeli a Roma, [3] e tanto l'una che l'altra mostrano la maniera

[1] Al pari della piccola figura di San Sebastiano martirizzato, anche nel riquadro corrispondente sull'altro pilastro la figura che vi è dipinta manca della parte superiore.

[2] Sotto a questi pilastri continua lo stesso basamento a riquadri con un tondo nel mezzo e a finti marmi.

Anche queste pitture dei pilastri e dell'arco, come quelle del coro, furono ripulite fermando il colore all'intonaco e l'intonaco al muro, dove era necessario, e riempiendo i vuoti. Così negli ornamenti del finto basamento a riquadri, i tondi colorati vennero ripresi ove mancavano, come nell'altra parte del coro, con tinte omogenee, per modo che i dipinti ebbero vantaggio da questo lavoro nelle parti accessorie.

Dobbiamo inoltre avvertire che i Santi portano scritto nelle aureole dorate il loro respettivo nome. Le quali aureole sono in parte deperite; alcune mancano della doratura, altre sono annerite.

[3] Di questa figura parleremo più innanzi.

dell'Angelico. Animati e ben composti sono i due dipinti sotto alle figure dei Santi Bartolo e Niccolò da Tolentino, ne' quali espresse fatti della loro vita.

Tra le figure che veggonsi nella parte estrema dei pilastri, si distingue quella di Santa Monica, che hà nobili lineamenti e mossa dignitosa e modesta. È di colorito vigoroso con tinta un po' rossiccio-rosea, come usò Benozzo, ma che non si riscontra nel rimanente di questi dipinti.

La figura di San Sebastiano trafitto dalla freccia, è per ogni rispetto il più bel nudo che mai facesse il nostro pittore. La sua testa ha lineamenti nobili e regolari con folti e ricciuti capelli, che scendono fino a metà della fronte e sulle spalle. Il colore è naturale, e bene intese sono le forme del nudo; sebbene il corpo sia in più parti ferito e sanguinante, pure il Santo Martire è figurato in atteggiamento tranquillo, senza espressione di dolore, con guardatura naturale piena di dolcezza. Osservandola bene, si riscontrano nondimeno anche in questa bella figura quelle sproporzioni e forme marcate che in generale si avvertono nelle figure di Benozzo.[1] Tuttavia essa è tale da testimoniarci che se il nostro pittore non avesse preso a fare tanti lavori, e così non gli fosse mancato il tempo di eseguirli di propria mano, avrebbe potuto condurre opere più lodevoli di quelle che fece.[2]

[1] Nelle forme della figura di San Sebastiano, il Gozzoli si discostò dall'arte con cui Frate Giovanni Angelico eseguì i suoi nudi, e pare che volesse seguire la maniera dei pittori fiorentini, studiosi della natura nel suo realismo, dei quali abbiamo fatto cenno nel precedente volume di quest'opera.

[2] Fra gli aiuti di Benozzo fu il pittore Giusto d'Andrea, come rilevasi dal seguente passo delle memorie inedite di Neri de' Bicci (riportate dal Gaye, op. cit., vol. I, pag. 212: « per agpare (imparare) nell'arte e nella virtù, io mi posi e ahonciai chon benozo di lese, dipintore, quale lavorava ed era ottimo maestro imuro, el patto che noi facemo

Ma Benozzo otteneva un notevole effetto pittorico dando il giusto valore alle tinte locali ed ai contrapposti; e quantunque questi dipinti abbiano sofferto danni di più maniere, nondimeno, come in tutte le opere dei nostri grandi maestri di quel tempo, l'occhio del riguardante si posa anche qui con piacere su tutte le parti per modo da essere condotto alla vôlta, ove si vedono gli Evangelisti coi loro simboli, seduti sulle nubi, come tanti raggi d'un medesimo cerchio. Nell'angolo dello scompartimento poche nubi seguono la curva delle prime su cui stanno le figure, e conducono l'occhio dell'os-

insieme fu chio dovessi lavorare assangimigniano a una chapella di Sco. Agostino e star lassù hollui e darmi la spesa, e a on altro, al qual hosa mi fu per alquanto tempo ala stanza, e stetti ivi in più volte tre anni lassù e tennivi Andrea mio fratello e facevolo studiare, e paghavo i frati chello tenevano e Giovanni si ritornò arroma, e anchò insino al dì doggi cola schritta, tralle shritta del pasto i paghamenti chi fè a frati chome dachordo fumo, e in detta chapella di Sco. Aghostino di mia mano sono tutte le sante che sono nello squanco della finestra magore (*ora perdute*), e i 4 appostoli, 2 per lato, bassi dell'archo della hapella, e la magore parte de' fregi allato a bottacci, e la prima storieta hanno la volta; e più anchora en detto tempo lavorai chollui a certaldo al tabernacolo di Giustiziati, dove è un Cristo diposto di croce, e quivi fu lultimo lavoro lavorai chon lui. »

Le figure che coprivano lo sguancio del finestrone nel coro di Sant'Agostino, sono perdute; rimangono bensì, di Giusto d'Andrea, i quattro Apostoli che stanno, due per parte, al cominciare dell'arco. Come fu avvertito, questi Apostoli mostrano una maniera inferiore a quella di Benozzo. E di Giusto d'Andrea, come parrebbe dal passo citato, sono in massima parte gli ornamenti sino all'alto, cioè sino al cominciar della vôlta. Se non di lui, certamente è di qualche altro aiuto di Benozzo l'ornamentazione che racchiude, entro ai quattro scompartimenti della vôlta, i quattro Evangelisti. La più scadente, tra le figure degli Evangelisti, si notò esser è quella di San Luca. Di Giusto d'Andrea ci sembrano anche quei due Angeli volanti in atto di sostenere, uno per parte, la tabella dove la scritta termina con la data del 1465, nel dipinto rappresentante Sant'Agostino che parte per Roma, da noi ricordato sulla parete a destra dello spettatore. Questi due Angeli hanno molto della maniera di questo aiuto di Benozzo, il quale è probabile che lavorasse in quelle parti della grandiosa opera, dove, come dicemmo, si scorge un'arte inferiore a quella di Benozzo: non escludendo peraltro che egli possa aver avuto altri aiuti, ci è sembrato di scorgere la mano di Giusto d'Andrea anche nei lavori eseguiti a San Gimignano.

servatore a guardare quella pittura che è il compimento dell'opera.

Quest'effetto si ha nonostante che l'esecuzione tecnica non sia delle migliori; ma qui trattasi di disposizione e di movimento di figure concepite a quel modo sulle nubi, per le quali Benozzo non fece che seguire gli esempi di consimili composizioni dell'Angelico.

Mentre il Gozzoli attendeva agli affreschi nella chiesa di Sant'Agostino ricevette, ai 25 febbraio 1464, [1] la commissione di dipingere nella collegiata di San Gimignano, il grande affresco col martirio di San Sebastiano, che doveva compiere, come vedremo, il 17 gennaio del 1465; e ai 6 di febbraio del detto anno, aveva dipinto i due pilastri della cappella di San Sebastiano[2] coi Santi che a suo luogo ricorderemo.

Il 22 aprile del 1464 gli fu commesso di restaurare le parti dell'affresco di Lippo Memmi perdute nell'apertura delle porte che mettono alle stanze dell'Udienza e di cancelleria, la costruzione delle quali era stata deliberata dal Comune il 16 dicembre del 1461.[3] Questo restauro fu ultimato nel 1467. E nello stesso giorno gli vennero allogati la pittura a capo della scala del Consiglio con Nostra Donna Annunziata dall'Angelo, ed altri lavori ornamentali,[4] per eseguire i quali, compresi quelli della Collegiata, è da credere che oltre Giusto d'Andrea l'aiutassero altri.

San Sebastiano a San Gimignano.

L'affresco col martirio di San Sebastiano nella Collegiata di San Gimignano è sotto, e nella stessa parete dove Taddeo di Bartolo dipinse il Giudizio universale.[5]

1 Vedi Pecori, op. cit., documento XCIII, pag. 650.
2 Idem, ibidem, pag. 510 in nota.
Idem, ibidem, documento XCIII e pag. 567.
Idem, ibidem, documento XCIII.
5 A proposito di questo affresco di Taddeo di Bartolo, vedi ciò che fu detto nel vol. III, pag. 259 di quest'opera.

La quale storia del martirio di San Sebastiano, al pari dell'altra nella chiesa di Sant'Agostino, fu allogata al Gozzoli dal Comune sangimignanese, in occasione del voto fatto a quel Santo, quando infierì la terribile peste dell'anno 1464.[1] E proprio nel detto anno, Benozzo aveva condotto a termine, come sappiamo, non solo l'altro citato dipinto col San Sebastiano nella chiesa di Sant'Agostino, ma anche la metà di quelli nel coro della stessa chiesa.

In questo dipinto della Collegiata vedesi San Sebastiano in mezzo, sopra una base o piedistallo assai piccolo e meschino in proporzione della figura colossale, che, ritto in piedi, ha le braccia legate dietro la schiena e il corpo ferito in più parti. Sotto, a destra dello spettatore, sta di profilo in atto di guardare il Santo un guerriero con la mano destra sul bastone appoggiato in terra, e alzata e aperta quella dell'altro braccio semipiegato. A destra e sinistra intorno alla base alcuni arcieri gli scoccano contro le freccie, mentre altre figure paiono spettatori del martirio.

La scena si svolge in una campagna con alcune montagne che staccano sul cielo azzurro. Due Angeli ad ali spiegate sostengono sul capo del Santo una corona, mentre due altri (e questi pure uno per parte, poco più sopra dei primi) gli recano ciascuno la palma, simbolo del martirio.

In alto, nel mezzo del dipinto, vi è la mezza figura del Redentore, che piegando la testa guarda il Santo. Ha la mano destra alzata in atto di benedire, e l'altra pure alzata ed aperta, ambedue impiagate. Presso al Salvatore, alla sua sinistra, sta la Vergine con le mani giunte, rivolta e supplichevole verso di lui. Queste due

[1] Vedi Pecori, op. cit., pag. 511, nonchè il documento XCIII.

mezze figure sono dentro ad un cerchio raggiante con Serafini e Cherubini.

La storia è circondata da una finta cornice, ricca di ornati a fogliame. Fra questi vi sono dei piccoli riquadri, alcuni mistilinei con busti di Santi. Nella parte superiore, in mezzo, si vede San Gimignano che benedice con la mano destra alzata, tenendo nell'altra il modello della sua città. Nell'angolo a sinistra di chi guarda, è San Niccolò di Bari, e più sotto il busto d'un Angelo, inferiormente al quale è San Domenico; poi lo stemma del Comune, e nell'angolo il busto del Beato Bartolo. Dall'altro lato a destra, nell'angolo superiore, si vede il busto di Santa Rosa; di seguito quelli di un Angelo e d'un altro Santo (che manca quasi interamente), poi lo stemma dell'Opera, e infine, nell'angolo inferiore, il busto di Santa Fina. Nel mezzo sono gli stemmi del Comune e dell'Opera. Questa finta cornice con gli ornati e le piccole mezze figure di Santi, è una delle parti dell'affresco meglio eseguita.

Come nel dipinto della chiesa di Sant'Agostino, che rappresenta lo stesso soggetto, è in mezzo, nella parte inferiore della finta cornice, in piccole figure Cristo crocifisso, con ai lati San Girolamo e San Paolo primo Eremita.[1]

Sotto al dipinto si legge la seguente iscrizione: AD . LAVDEM . GLORIOSISSIMI . ATHLETAE . SANCTI . SEBASTIANI . HOC . OPVS . CONSTRVCTVM . FVIT . DIE . XIII . JANVARI . MCCCCLXV . BENOTIVS . FLORENTINVS . PINXIT.

Nella sommità della parete, a sinistra dello spettatore, è dipinta sulle nubi la mezza figura di Dio Padre veduta di tre quarti, il quale tiene con le mani delle braccia allungate la colomba, simbolo dello Spirito Santo

[1] Questo finto quadretto è assai rovinato, ma pur si conosce, che è d'esecuzione assai rozza.

e guarda fisso come se aspettasse il momento di inviare la colomba verso la statua in legno della Vergine Annunziata, di cui parleremo. Intorno all'Eterno Padre vi sono alcuni Serafini e Cherubini. La statua della Vergine è dall'altro lato della stessa parete, ma più inferiormente, presso all' angolo della finta cornice che racchiude il dipinto rappresentante il martirio di San Sebastiano. La statua pure in legno dell' Angelo trovasi dall'altro lato, di contro a quella di Nostra Donna, e in vicinanza anch'essa alla detta finta cornice. Dietro a queste due statue che rappresentano la Salutazione Angelica è dipinto un tappeto damascato con grandi fogliami, che pare appeso ad una parete scura, al di sopra della quale si scorge la cima di una piramide. Il tutto stacca sul cielo azzurro, coperto da qualche nube, dove, librati in aria, sono dipinti quattro Angeli che fanno riscontro alla mezza figura del Padre Eterno.[1]

[1] Le statue in legno della Salutazione Angelica sono colorite ad imitazione del vero. Quella della Vergine porta nella base la seguente scritta: MARTINVS . BARTOLOMEVS . PINXIT . MCCCCXXVI. L'Angelo fu restaurato, e non ha più la base originale. Prima era qui, come abbiamo già avuto occasione di ricordare, una pittura dell'Annunziazione eseguita dal pittore Ventura di Moro (vedi l'Appendice al vol. III, pag. 340 di quest'opera, nonchè il vol. VII, pag. 197 in nota, dove si discorre delle pitture di questa Collegiata). Il Pecori, op. cit., pag. 511, ricorda che fino dal giugno del 1348 avevano, con pubblico decreto, fatta erigere questa cappella sotto la invocazione dei SS. Fabiano e Sebastiano, per la grande pestilenza, e nel documento XCIV riportato dallo stesso Pecori (pag. 651) trovasi, che « Ventura di Moro, dipintore da Firenze debba avere a di.... d'aprile per dipintura di parte della faccia della cappella di San Fabbiano, cioè da piè de' discepoli (*cioè degli Apostoli*) in giù (*), la quale debba dipigniere chonuno idio padre con trono con fregio dintorno bello e tucto debba mectere a azuro fine il resto chone stelle doro, cioè il campo per isino a pie di stalli dove debba stare su la inuntiata e l'agniolo e i decti pie di stagli ano a stare a chapo alla inuntiata e alagniolo e i essi debba fare quegli perfeti vanderano, e il resto tucto debba mectere a oro fine e le voltarelle de' decti capegli debba mectere dazuro fine chone stelle doro, e per tucte le decte cose fare debba avere come fu suo pacto e nostro Fiorini trentuno doro.... Fi. XXXI.

Et più debba avere dalla sagrestia le spese per se e pel copagno

(*) Per quest' affresco di Taddeo di Bartolo vedi il nostro vol. III a pag. 259.

Per l'esecuzione tecnica di questo lavoro, Benozzo si valse dell'opera dei suoi aiuti, ma la mano del Gozzoli si conosce nella parte superiore dell'affresco, dove sono figurati il Redentore e la Vergine, e, da un lato, il Padre Eterno: gli Angeli però, come sempre, ricordano anche qui quelli dell'Angelico. Tutta la parte inferiore dell'affresco, con San Sebastiano e le altre figure, ci rivela una

metre penara a fare il decto lavorio. » (Inventario de' beni e crediti della Collegiata del 1427. Lett. Z. N. 1, pag. 13).

Noi crediamo che dall'anno 1348 al 1427, nel quale Ventura di Moro eseguì il lavoro commessogli, quella parte della chiesa non rimanesse senza pitture, tanto più che sappiamo come le pareti della chiesa erano adorne di dipinti assai prima che Ventura di Moro eseguisse i suoi; il che è provato dalle memorie dell'anno 1314, e dalle pitture che tuttora si vedono in quella Collegiata, di cui a suo luogo abbiam parlato (vedi l'Appendice al vol. VII, pag. 195, in nota, di quest'opera). I dipinti di Ventura di Moro furono sostituiti dall'affresco rappresentante il martirio di San Sebastiano e dalla pittura ai lati che sono il compimento della Salutazione Angelica, le cui statue si trovano nella parte inferiore di questa parete, ai lati del detto martirio di San Sebastiano. E poichè nel basamento di una delle statue si legge che fu dipinta da Martino di Bartolomeo nel 1426 (e cioè un anno prima della pittura rappresentante la Salutazione Angelica, eseguita da Ventura di Moro), sembra ragionevole supporre che quell'opera di scultura fosse stata eseguita per quel luogo; ma poi, cambiatosi pensiero, fosse invece incaricato Ventura di Moro di dipingere in quella parete, e che datasi poi a Benozzo, nel 1465, la commissione di colorire la parete, fosse distrutto il dipinto di Ventura di Moro, e venissero ricollocate al loro luogo le statue; oppure che queste fossero tolte da altro luogo e collocate ove prima era la Salutazione Angelica dipinta da Ventura, desiderandosi che ivi fosse sempre quel soggetto.

Questa congettura ce ne fa pensare un'altra. La Collegiata non aveva in origine una porta nella grande navata di mezzo (ove nell'interno vedesi la pittura di Benozzo) e altre due in ciascuna delle pareti laterali con pitture nei muri laterali anteriori di tempo a quelle di Ventura? Non potrebbe darsi che fosse rimurata anche prima la porta della navata di mezzo, cioè quando venne ridotta a cappella, nel 1348, sotto la invocazione dei SS. Fabiano e Sebastiano? E qualora fosse rimasta aperta al tempo in cui Ventura eseguì la pittura, non sarebbe probabile che la chiusura di essa rimontasse al 1465 in cui Benozzo colorì sulla parete l'affresco rappresentante il martirio di San Sebastiano con la pittura che forma parte della Salutazione Angelica, e dove sono le statue dell'Angelo e di Maria? Se vi fosse o no una porta in quel luogo, lo vedremo quando sarà gettato a terra l'intonaco della facciata di quella Collegiata.

maniera assai inferiore a quella di Benozzo: cioè disegno scorretto, contorni duri e ferrigni, forme false e convenzionali, figure senza espressione e colorito sgradevole. Forse in essa lavorò Giusto d'Andrea, sebbene, come abbiamo già avvertito, è probabile che fosse aiutato da altri.[1]

Altre pitture nella Coll. di San Gimignano.

Nella vicina parete a sinistra dello spettatore, sotto il Paradiso dipinto da Taddeo di Bartolo,[2] figurò Benozzo la Vergine seduta di fronte sulle nubi, a mani giunte in atto di esser portata al cielo dagli Angeli, mandando raggi di luce all'intorno.[3] Nella parte inferiore del dipinto, si vede, nel mezzo sul davanti, in un paese, la tomba da cui spuntano i fiori.[4] Sotto all'Inferno colorito dallo stesso Taddeo,[5] il quale occupa la parete di faccia, fece il Gozzoli Sant'Antonio Abate, seduto di fronte a noi, il quale alza la mano destra in atto di benedire e tiene l'altra sul libro appoggiato ritto e chiuso al ginocchio:

[1] In questa parte dell'affresco si notano nelle figure difetti di proporzione, falsi movimenti di gambe, ed un posar di piedi in terra contrario ad ogni regola naturale, tanto che se le figure fossero vere, non potrebbero rimaner ritte. Oltre di che notiamo come la parte inferiore di esse, dai fianchi in giù, non bene corrisponde alla parte superiore; e quell'uomo a cavallo nel fondo, a sinistra di chi guarda, ha forme dure e stecchite, come se fosse mal fatto di legno: il cavallo si muove pendendo su un lato in modo da non potersi reggere sulle gambe. La ragione di tali difetti fu già notata discorrendo delle pitture di Benozzo nella chiesa di Sant'Agostino, ma qui sono così evidenti da tenere per certo che il Gozzoli non fosse nemmeno presente quando i suoi aiuti lavoravano a questa pittura; nè possiamo spiegare come mai, quando egli vide quello sconcio, lo tollerasse. Forse era talmente sopraffatto dal lavoro da dover lasciar correre così come era stato fatto.

[2] Vedi vol. III pag. 260 di quest'opera.

[3] Manca il colore azzurro nel manto della Vergine, e si scorge la sottoposta preparazione con i tratti incisi delle forme che dovevano avere le pieghe.

[4] Questa parte fu rinnovata. La Vergine ha forme e tipo che ricordano la Madonna della tavola dipinta da Benozzo per la chiesa di San Marco in Firenze, e che ora trovasi nella Galleria Nazionale di Londra.

[5] Vedi il vol. III, pag. 260-261 di quest'opera.

lì presso, da un lato, vi è il consueto animale.[1] Dietro al Santo vedonsi due Angeli, uno per parte, i quali tengono disteso un arazzo.[2]

Nei due prossimi pilastri che sostengono in parte gli archi della navata (archi dipinti da Taddeo di Bartolo),[3] sono dentro tante finte nicchie i Santi Girolamo e San Bernardino da Siena, veduti di fronte e ritti in piedi: nel pilastro poi che è a destra dello spettatore, si vede Sant'Agostino, in quello a sinistra San Bernardo abate.

San Girolamo è in atto di svolgere le pagine del libro che tiene aperto dinanzi a sè con la mano sinistra. Sotto è San Bernardino da Siena, alcun poco rivolto con la testa a guardare verso la sua destra, che con l'indice della mano del braccio destro mezzo alzato accenna il cielo e con l'altra regge il nome di Gesù, tenendo il braccio sinistro piegato a sè. L'opposto pilastro, a sinistra dello spettatore, è occupato in parte dalla figura di Sant'Agostino vestito in pontificale, con la mitra in capo. Con la mano sinistra tiene aperto dinanzi a noi un libro, mentre ha nella destra un po' alzata la penna. Sotto gli sta San Bernardo abate, con in una mano un libro semiaperto che va svolgendo con l'altra nell'atto stesso di guardarlo. Queste quattro figure di Santi non sono certamente delle migliori di Benozzo, e vi si ravvisa la mano dell'aiuto.

Il sottoposto basamento è, come di solito, a finti riquadri marmorei di vario colore.[4]

Il Gozzoli fu ascritto alla matricola dei Medici e

[1] Manca della testa. Il vuoto fu riempito di cemento e poi coperto da tinta neutra, in modo da non offender troppo l'occhio del riguardante.

[2] La figura di Sant'Antonio ha forme regolari e maestà.

[3] Vedi vol. III, pag. 261 della citata opera nostra.

[4] Anche quest'opera era già compiuta ai 6 di febbraio del 1465. (Vedi Pecori, op. cit., pag. 510 in nota).

I dipinti, oscurati dalla polvere e dal sudiciume, furono con molta

Crocefisso in Monte Oliveto presso S. Gimignano.

Speziali in Firenze nel 1465,[1] e l'anno dopo eseguì un affresco nel chiostro della chiesa di Monte Oliveto presso San Gimignano, nel quale, con figure al vero, è rappresentato in mezzo Cristo crocifisso, e il pellicano sopra alla croce che si squarcia il petto per dare il cibo ai suoi nati, con quattro Angeli, due per parte, che volano in veementi ed esagerati atteggiamenti di dolore. A piè della croce, da un lato, vedesi di faccia la Vergine con la mano destra appoggiata alla guancia e l'altra alzata, che nella mossa ricorda in tutto la maniera dell'Angelico. Dall'altro lato sta, pure di faccia, San Giovanni con le mani giunte in atto di guardare addolorato il crocifisso Gesù, e anche questa figura somiglia le opere del pittore domenicano. Presso alla croce è San Girolamo inginocchiato, che si batte il petto, tenendo gli occhi pietosi rivolti al Crocifisso. Il fondo è paese col cielo coperto da qualche nube rossiccia.

Gli angoli superiori della finta cornice sono occupati da mezze figure di profeti che tengono spiegato un breve colla profezia: sotto l'affresco si legge una scritta di cui non potemmo intendere che l'ultime lettere della data: « CLXVI » (1466). Ancora più in basso evvi uno scheletro disteso, rappresentante la Morte, il quale tiene con le mani una grande cartella spiegata dentrovi una lunga iscrizione in gran parte mancante o logora.[2]

cura ripuliti. Gl'intonachi, dove era necessario, vennero assicurati, riempiendo le lacune con nuovo intonaco, come (tranne gli affreschi del Ghirlandaio nella cappella di Santa Fina, i cui danni derivarono in gran parte dai restauri) fu fatto per le altre pitture nelle pareti di questa chiesa. Ripuliti i dipinti di Benozzo, sí potè conoscere che essi avevano già sofferto danni nei tempi passati.

[1] Vedi Vasari, vol. IV, Commentario alla vita di Benozzo Gozzoli, pag. 197; e lo stesso edito dal Sansoni, tomo III, pag. 63.

[2] Di questa non potemmo leggere che le parole seguenti:

A . MORTE . DEGNA . DI CORONA
AN .... SO . PER . OGNI . PERSONA .

L'esecuzione tecnica di questo dipinto non corrisponde in tutto a quella propria del nostro maestro; il colore è rossastro ed acceso, ma triste; i contorni sono taglienti, le pieghe spesse e trite. Se, come fu da noi avvertito, le figure della Vergine e di San Giovanni ricordano l'Angelico, la figura del Redentore è difettosa per forma ed espressione; quella di San Girolamo per forma, movimento e carattere. Il disegno fu certamente di Benozzo, ma l'esecuzione tecnica mostra d'essere lavoro abborracciato di qualche suo aiuto.[1] Questo dipinto dovrebbe esser quello che il Vasari dice fatto pei monaci di Monte Oliveto presso San Gimignano.[2]

La Vergine col Putto nel coro della Collegiata di San Gimignano.

Nello stesso anno 1466 dipinse il Gozzoli alcune tavole che sono tra le sue cose migliori condotte in questo tempo, e nelle quali si dimostra seguace dell'Angelico. La prima è quella che si ammira nel coro della Collegiata di San Gimignano, dentrovi nel mezzo la Vergine seduta in trono col Bambino Gesù sulle ginocchia.[3] Da un lato stanno inginocchiati Santa Maria Maddalena e San Giovanni Battista, dall'altro Sant'Agostino e Santa Marta: più indietro, uno per parte, vi sono due Angeli che con una mano sostengono una corona sospesa sul capo della Vergine, e con l'altra un festone di fiori. Il fondo rappresenta un arazzo dorato a fiorami verdi.

[1] Il dipinto ha qua e là sofferto, e in qualche parte ha perduto il colore. Per esser coperto di polvere e di macchie, e minacciando di rovinare qualche pezzo d'intonaco, si provvide a tali guasti col ripulire la pittura e assicurare l'intonaco dove era necessario.

Le figure sono di grandezza naturale.

[2] Vasari, vol. IV, pag. 189: « Ai monaci di Monte Oliveto, nella medesima terra, fece un Crocifisso ed altre pitture. »

Tranne la pittura descritta nel testo, niuna altra di Benozzo si vede nel soppresso convento.

[3] Nel lembo della veste della Vergine, è scritto: AVE . REGINA . COELORVM . MATER . ANGELORVM . SALVE . RADIX . QVA . MVNDO . LVX . SVRREXIT .

Nella base si legge: OPVS . BENOTII . DE . FLORENTIA . CCCC . LXVI .[1]

La Vergine col Putto in S. Andrea presso S. Gimignano.

La seconda tavola che Benozzo colorì nel detto anno fu quella fatta a richiesta del sacerdote Don Girolamo di Niccolò sangimignanese, rettore della chiesa di Sant'Andrea, posta alla distanza di tre miglia da San Gimignano, ed è oggi sull'altar maggiore di detta chiesa.

In essa è figurata la Vergine seduta in terra, che tenendo una gamba piegata fa posare seduto sull'altra il Bambino Gesù.[2] Ai lati stanno San Prospero vescovo e Sant'Andrea con le mani giunte a preghiera, e la croce appoggiata in terra ed alla spalla destra. Dietro alla Vergine vedonsi due Angeli, ciascuno de' quali reca in mano un vaso con fiori.[3]

Nel gradino è rappresentata una Pietà, cioè Cristo morto per metà dentro il sepolcro, con ai lati la Vergine e San Giovanni Evangelista. Presso Nostra Donna è San Girolamo, e poco lontani da lui stanno San Giovanni e San Guglielmo. Il fondo è dorato; le figure sono minori della grandezza naturale.

Sotto, in mezzo al quadro, si legge: OPVS . BENOTII . DE . FLORENTIA . DIE . XXVIII . AVGVSTI . MCCCCLXVI ; e più sotto: HOC . OPUS . FECIT . FIERI . VENERABILIS . SACERDOS . DNS. . HIERONIMVS . NICOLAI . DE SCO . GEM° . RECT . D . ECLESIAE.

[1] Le figure sono un po' minori del naturale.

La tavola ha una fenditura, che scendendo dall'alto traversa la figura di Gesù fino all'estremità inferiore, e divide così il dipinto in due parti. Ma tranne questo danno di poca importanza, la pittura può dirsi in buono stato di conservazione.

[2] Abbiamo veduto lo stesso soggetto della Vergine col Bambino Gesù nel dipinto di Benozzo che possiede la Galleria comunale di Perugia, derivato certamente da un'opera dell'Angelico.

[3] Anche questi Angeli recanti vasi con fiori li abbiamo osservati in qualche dipinto dell'Angelico. Tra gli altri notiamo la pittura colorita dal celebre Domenicano per la chiesa di San Domenico in Cortona. Vedi in proposito il vol. III, pag. 363 e segg. di quest'opera.

In questo dipinto su tavola, che doveva essere dei migliori di Benozzo, si scorge l'imitazione dell'Angelico tanto nelle forme, quanto nei tipi. Ma è però molto danneggiato da restauro e da pessime vernici.[1]

Vergine col Putto in Santa Maria presso Terni.

La terza tavola fatta dal Gozzoli nel 1466, è anch'essa tra le sue migliori, con figure circa un terzo del naturale, e si trova nella chiesa detta di Santa Maria dell'Oro presso Terni.

Nel mezzo vedesi di fronte la Vergine seduta col divino Figliuolo sulle ginocchia, il quale è in atto di porre l'anello in dito a Santa Caterina che gli è dinanzi inginocchiata, e si presenta a noi di profilo: poco discosto da lei sta ritto in piedi San Bartolommeo. Dall'altra parte fa riscontro a Santa Caterina, Santa Lucia, parimenti di profilo e inginocchiata, che con le braccia conserte al seno si volge riverente alla Vergine e al suo Figliuolo. Presso a quest'ultima Santa si vede, ritto in piedi, San Francesco a mani giunte in atto di pregare, anch'egli rivolto alla divina Madre. Dietro, da un lato è l'Arcangelo Gabriele, dall'altro l'Arcangelo Michele, che reggono disteso un arazzo.

Superiormente a queste figure è nel mezzo la colomba, simbolo dello Spirito Santo; e più in alto, fra le nubi, circondata da tre Angeli, la mezza figura di Dio Padre che con la destra alzata benedice, mentre con l'indice della sinistra accenna in basso.

Questo pure è un grazioso dipinto, in cui si riconosce la mano d'un imitatore dell'Angelico, quale fu Benozzo. Nella parte inferiore si legge: OPVS . BENOTII . DE . FLORENTIA . MCCCCLXVI.[2]

[1] Oltre una fenditura che dall'alto scende fino all'estremità inferiore della tavola, tagliando la figura di Gesù, le vesti di tutte le figure sono ridipinte: le teste e le mani sono meno danneggiate. L'antica cornice poi fu coperta da una tinta biancastra.

[2] Il dipinto, in buono stato di conservazione, è coperto da un cri-

Tabernacolo de' giustiziati presso Certaldo.

Come rilevasi dal documento già riferito concernente Giusto d'Andrea, sappiamo che egli lavorò nel tabernacolo de' Giustiziati, dove è Cristo deposto dalla croce, e che fu questa l'ultima opera fatta col suo maestro Benozzo.

Il detto tabernacolo con dipinti tanto di fuori quanto di dentro, trovasi in una chiesetta appiè del ponte dell'Agliana nel sobborgo di Certaldo, ora cappella mortuaria della famiglia Elmi. La composizione deve per fermo appartenere a Benozzo, poichè risente dell'arte dell'Angelico, ma sue debbono essere anche le figure e le parti migliori della pittura.

Nella parete di mezzo è rappresentato Cristo morto deposto dalla croce. La composizione è ricca di molte figure, ma non sono bene disposte.[1]

stallo. I nomi dei Santi e degli Arcangeli sono scritti nelle aureole; in quella della Vergine leggonsi le parole della Salutazione Angelica.

Ci fu detto che la bella pittura di Benozzo fu regalata al convento dalla famiglia Rustici di Terni.

[1] Ai due bracci della croce sono appoggiate due scale, e su di esse, uno per parte, stanno due discepoli, che sostengono per le braccia il corpo di Gesù morto. A piè della croce, da un lato, vedesi Santa Maria Maddalena inginocchiata che l'abbraccia, e dietro a lei, di faccia a noi, sta un Santo (forse un altro discepolo) ritto in piedi con le tanaglie in mano, ed un altro ancora con in mano i chiodi coi quali era confitto il Maestro alla croce. Un terzo Santo, ma questo inginocchiato, gli sta dappresso.

Dall'altra parta della croce, vedesi di fronte e ritto in piedi San Giovanni Evangelista, rivolto a guardare la Vergine, tenendo una mano sopra le gambe del Redentore sempre inchiodate. La Vergine addoloratissima si volge al divino Figliuolo, mentre una delle Marie la sorregge. Un' altra delle Marie sta inginocchiata presso la Vergine, anch'essa compresa di dolore e rivolta al Cristo. Superiormente volano intorno alla croce quattro Angeli, due per parte, con violento movimento ed espressione di dolore.

Il modo con cui i discepoli depongono Cristo dalla croce, ci richiama alla mente una simile composizione dell'Angelico e la tavola di Filippino Lippi che, per causa della sua morte, fu compiuta da Pietro Perugino; la qual tavola trovasi ora nella Galleria degli Antichi maestri nell'Accademia di Belle Arti in Firenze. (Vedi per questo dipinto, il vol. VII, pag. 89 e seguenti di quest'opera). Ma nonostante queste no-

Nella parete a destra dello spettatore si vedono dipinti Sant'Antonio abate e Sant'Jacopo Maggiore; in quella a sinistra San Giovanni Battista ed un altro Santo giovane che gli sta appresso con in mano la lancia ed un libro.[1]

Superiormente vi sono i quattro Evangelisti, due per parte, coi loro simboli; e più in alto nel mezzo, dentro un cerchio variopinto, sta la mezza figura di Dio Padre con le mani alzate, e sotto a lui la colomba rivolta in giù verso il Salvatore.

Fuori del tabernacolo, sul davanti, manca ai due lati la pittura, che fu sostituita da un intonaco nuovo coperto di brutta tinta. Ma sopra, sull'arco, è rappresentata la Salutazione Angelica. La Vergine posta a destra di chi guarda, sta inginocchiata con le braccia conserte al seno dinanzi ad un leggìo, mentre dal lato opposto si vede prostrato e a lei rivolto l'Arcangelo Gabriele, il quale coll' indice della mano del braccio destro allungato accenna al cielo, tenendo nell'altra lo stelo coi gigli. Nel mezzo, circondato da Serafini e dentro un cerchio, Iddio Padre si volge alla Vergine con le braccia stese. Da lui partono raggi di luce, in mezzo a' quali la colomba spicca il volo verso la futura Madre del Salvatore.[2]

stre reminiscenze, dobbiamo pur convenire che l'arte di Benozzo fu di gran lunga diversa e inferiore a quella dell'Angelico. Alcune figure mostrano invero forme svelte ed eleganti, come per esempio quelle di San Giovanni Evangelista, della Maddalena, della Vergine e degli Angeli (che generalmente nei dipinti di Benozzo sono tra le cose migliori), ma le altre hanno invece forme e caratteri affatto contrari. La figura di Cristo morto specialmente ha forme tozze e grossolane, con appiccature di membra, ed estremità brutte e difettose.

[1] Queste figure e massime il San Giovanni Battista e il Santo che gli sta vicino, palesano la maniera di Benozzo.

[2] Questa composizione, specialmente pei movimenti e per le forme, ricorda simili soggetti dell'Angelico, che Benozzo dovette riprodurre sui disegni del maestro.

Sulla parete esterna, a sinistra dello spettatore, è rappresentato il martirio di San Sebastiano, che nudo e in piedi su una base, è trafitto dalle freccie scoccate da due arcieri posti ai lati. Dal cielo scende un Angelo con la palma del martirio in mano. Il fondo è paese.[1]

All'esterno della parete a destra è dipinto il Crocifisso con ai lati la Vergine e San Giovanni Evangelista.[2]

A tergo della parete di mezzo, si vede in un tondo la figura, grande al naturale, del Salvatore, che col piede destro s'appoggia al sepolcro per uscirne fuori, tenendo in una mano l'asta del vessillo e benedicendo con l'altra. Questa figura è in parte coperta da un panno bianco: le forme del nudo sono di disegno alquanto scorretto.[3]

[1] Le figure sono piccole in confronto di quelle che si vedono nella stessa storia dipinta da Benozzo e da noi ricordata nella Collegiata di San Gimignano, ma per ogni rispetto questo dipinto è da preferirsi a quello.

Mancano le teste dei due arcieri in atto di scoccar freccie contro San Sebastiano.

[2] Questa composizione di piccole figure, ricorda in tutto la maniera dell'Angelico.

[3] Questi dipinti sono, secondo il solito, circondati da finte cornici con ornati, in mezzo ai quali, dentro piccoli riquadri, vedonsi alcuni stemmi gentilizi, (uno col marzocco, uno con croce rossa, ed altro con palazzo avente una torre merlata), e testine d'uomini, donne e fanciulli.

Gli Annotatori del Vasari (vol. IV, pag. 142 in nota) riferiscono che « sì per il subbietto come per il luogo e per la maniera, non dubiteremmo di avere scoperto questa opera di Giusto in quell'affresco con la Madonna che sostiene in grembo il corpo del morto Redentore, con San Giovanni e Santa Maria Maddalena ai lati, che molto svanito si vede in una stanza (ora ridotta ad uso di stalla) posta dalla parte destra entrando nella corte del Pretorio della terra di Certaldo. In basso è questa iscrizione : TEMPORE . SPECTABILIS . VIRI . ALBERTI . ANTONII . NICCOLE . V . 1484. Il quale anno 1484 è la sola cosa che ci tenga un po' in dubbio se la pittura sia veramente di Andrea di Giusto, attesochè nelle surriferite Memorie egli dice di aver fatto questo lavoro nel tempo che era a San Gemignano, cioè nel 1465. »

In proposito, dobbiamo osservare che i caratteri di questo dipinto su tavola non sono quelli di Benozzo, aiutato da Giusto d'Andrea, ma

Come avvertimmo, è evidente che le composizioni e i disegni sono di Benozzo, il quale diresse anche l'opera e lavorò nell'esecuzione come ci racconta lo stesso suo discepolo Giusto d'Andrea. A Giusto debbonsi attribuire le parti più scadenti delle storie e delle figure isolate, e gli accessorii. Ben è vero che il Gozzoli si sarà servito di altri pittori mestieranti a giornata, di cui non era penuria allora, per condurre più sollecitamente a termine il lavoro, pressato come era dalle molte commissioni che gli venivano affidate.

Tabernacolo di S. Chiara presso Castelfiorentino.

Anche l'altro tabernacolo in una fabbrica de' Conservatori di Santa Chiara presso Castelfiorentino, ridotto ad uso profano, è un'opera nella quale il nostro pittore si valse dell'opera dei suoi aiuti. Qui pure abbiamo pitture nell'interno e nell'esterno del tabernacolo, ma sono molto danneggiate e in parte mancanti.

Nella parete mediana, presso il luogo dove era l'altare, è dipinta la Vergine seduta col Putto in braccio fra i Santi Paolo, Lorenzo, Stefano e Pietro, ritti in piedi. San Francesco e Santa Chiara stanno sul davanti inginocchiati,[1] e poco sopra è figurato San Gioacchino scacciato dal tempio.

La parete a destra di chi guarda è occupata, nella parte inferiore, dallo Sposalizio della Vergine,[2] e quella di faccia dalla Presentazione della giovinetta Maria al tempio.[3] Superiormente a questi due dipinti sono, due

bensì d'uno dei molti pittori dozzinali vissuti a quel tempo, de' quali non sappiamo il nome.

Nel Vasari, edito dal Sansoni (tomo III, pag. 54), è ripetuta la nota tal quale si legge nella stampa del Le Monnier, però in un'aggiunta a pag. 55 è accettato il nostro giudizio, cioè che il tabernacolo con la pittura di Giusto d'Andrea è quello nella chiesetta a piè del ponte dell'Agliena nel sobborgo di Certaldo; laonde insistiamo nel dire, che non devesi confondere questo tabernacolo con l'affresco del Pretorio in Certaldo.

[1] Manca tutta la parte inferiore della pittura.

[2] Mancano le teste della Vergine e delle donne.

[3] Manca la parte inferiore della pittura.

per parte, i quattro Dottori della Chiesa, e più in alto, parimenti due per parte, i quattro Evangelisti col loro respettivo simbolo.[1]

Nel centro dell'arco vedesi la mezza figura dell'Eterno, che con la destra benedice e con l'altra tiene un libro aperto. È circondato da Serafini e Cherubini dentro un cerchio variopinto.

All'esterno dell'arco è figurata la Salutazione Angelica, e sotto in finte nicchie vi è un Santo per parte.[2]

In una parete laterale esterna si vede San Gioacchino, che scacciato dal tempio è ritornato fra i pastori delle sue terre, e sotto l'Incontro di Santa Elisabetta con la Vergine, [3] ossia la Visitazione. La Nascita di Maria occupa l'altra parete insieme con l'Adorazione dei Re Magi.[4]

Nella parte tergale del tabernacolo si vedono superiormente l'Incontro di San Gioacchino con Sant'Anna, inferiormente il Presepio,[5] e da un lato in alto San Michele che abbatte il drago, [6] dall'altro un Angelo; [7] in basso, dentro finte nicchie, un Santo per parte.[8]

Queste pitture rivelano l'arte d'uno scolaro dell'Angelico, quale fu il Gozzoli. L'Annunziazione ricorda lo stesso soggetto dipinto più volte dal pittore di San Marco, e il simile può dirsi della mezza figura d'Iddio Padre che benedice, degli Angeli che lo circondano, degli Evangelisti e dei Dottori della Chiesa.

1 Anche questa parte del dipinto ha sofferto. È caduto in parte il colore, e ciò che rimane non può dirsi in buono stato di conservazione.

2 Queste figure mancano pure della metà inferiore.

3 È perduta la parte inferiore della pittura.

4 Manca quasi tutta la parte inferiore del dipinto.

5 Del Presepio manca tutta la metà inferiore.

6 Manca la metà superiore della figura di San Michele.

7 Parte del colore è caduto.

8 Manca la metà inferiore dei Santi.

Ciò che rimane di questi dipinti non può dirsi in buono stato di conservazione, essendo caduto qua e là il colore.

Le storie concernenti la vita della Madonna sono abbondanti di figure e non mancano d'interesse, ma hanno quei caratteri, o meglio quelle imperfezioni, già da noi notate nelle opere di Benozzo. Tra le migliori composizioni, che sono anche le meglio conservate, notiamo la Nascita della Vergine, San Gioacchino scacciato dal tempio, l'Incontro di San Gioacchino con Sant'Anna, che è nella parte tergale del tabernacolo, ed è una delle meno danneggiate.

Quanto all'esecuzione, ci sembra poter notare, giudicando dai caratteri del dipinto, che Benozzo si fece aiutare dal suo scolaro Giusto d'Andrea; e poichè egli stesso lasciò scritto nel documento già citato, che l'ultimo lavoro da lui fatto con Benozzo fu nella cappella dei Giustiziati presso Certaldo, dobbiamo credere che questo tabernacolo presso Castel Fiorentino fosse colorito innanzi. Comunque sia, ci sembra che qualche altro pittore meno valente di Benozzo e di Giusto d'Andrea, prestasse l'opera sua in questi dipinti. Le figure di San Michele e dell'Angelo ai lati, dell'Incontro di San Gioacchino con Sant'Anna, e altresì quelle dei Santi sotto finte nicchie ai lati del Presepio sottostante, ci sembrano pitture mal condotte e di maniera inferiore a quella non tanto di Benozzo quanto di Giusto d'Andrea, che lavorava meglio sotto la direzione del maestro.[1] Nei due Santi sopra ricordati, ci par di scorgere una certa somiglianza con le opere dei seguaci di Neri di Bicci.[2]

[1] Benchè troppo tardi, si provvide recentemente alla conservazione di quanto rimaneva di quest'opera di Benozzo. Fu chiuso il tabernacolo nel mezzo di un edifizio, costruito a guisa di chiesetta, e furono riempite con nuovo intonaco le parti mancanti dei dipinti, assicurando dove era necessario il colore all'intonaco, e l'intonaco al muro.

[2] Di Neri di Bicci abbiam discorso nel vol. III di quest'opera. Prendiamo occasione per aggiungere che fu da noi veduta una tavolo di Neri di Bicci nella chiesa della Compagnia di Castello in Val d'Elsa, presso Castelfiorentino.

Il 4 di luglio del 1467 Benozzo scrisse una lettera a Lorenzo dei Medici, nella quale pregavalo di assistere Giovanni di Mugello, fratello del suo aiuto Giusto d'Andrea, accusato del furto di alcune lenzuola nelle celle dei frati del monastero di Certaldo.[1]

Nello stesso anno il nostro pittore aveva condotto a termine il parziale restauro dell'affresco di Lippo Memmi nel salone del Comune di San Gimignano; il qual restauro gli era stato ordinato, come sappiamo, il 22 aprile del 1464 dopochè erano state eseguite, secondo il disegno di Giovanni da Caioli, le porte che davano il passaggio alle stanze d'Udienza e di Cancelleria.[2] Di questi restauri fu detto nel vol. III di quest'opera a pagg. 122 e 123, discorrendo dei pittori della scuola senese. A pag. 120 dello stesso volume fu data l'incisione dell'affresco del Memmi, indicando con linee a punti la parte restaurata da Benozzo. Ricordiamo altresì che a destra dello spettatore, presso la porta e sotto la seconda finta cornice dipinta, si legge a caratteri romani questa iscrizione: BENOZIVS . FLORENTINVS . PICTOR . RESTAVRAVIT . ANNO . DOMINI . MCCCCLXVII.[3]

[1] Vedi Gaye, op. cit., vol. I, pag. 209 e seguenti.

[2] Vedi più indietro, a pag. 71.

[3] Crediamo opportuno soggiungere qui, che Benozzo oltre ad aver ripassato per circa la metà le gambe, la barba e i capelli di San Giovanni Battista, rinnovò anche i nomi del detto Santo e di San Pietro, collocandoli entrambi sotto la figura di San Giovanni Battista, mentre è certo che i due nomi si dovevano in origine trovare ciascuno al suo luogo, cioè sotto la figura del Santo rispettivo. Aperta la porta, si perdette, oltre l'estremità inferiore della figura e delle vesti di San Pietro, anche la scritta sotto al detto Santo, e non essendovi spazio sufficiente, fu necessario restringere, rinnovandolo, il nome di San Giovanni Battista, e porre sotto alla figura di esso anche quello di San Pietro. Per la stessa ragione mancano il nome e le estremità inferiori (rinnovate in parte da Benozzo) di quel giovane Santo che sta a sinistra di San Pietro, il quale tiene con la mano destra l'asta del baldacchino. La figura del Santo che sta dietro a questo (pure da Benozzo ripassata) con le braccia conserte al petto, è indicata come rappresentante San France-

Dobbiamo notare che Benozzo in questo restauro si mostrò inferiore a se stesso, poichè l'esecuzione tecnica è alquanto dozzinale e abborracciata.

sco; ma l'abito monacale che indossa, i suoi lineamenti e la nessuna traccia di stimmate, fanno supporre che rappresenti invece un altro Santo (*). Il nome di San Ludovico re di Francia che trovasi per ultimo da questo lato, fu anch'esso rinnovato da Benozzo, che rifece altresì la figura.

Parimenti, sull'estremità del dipinto, a sinistra di chi guarda, la figura di Sant'Antonio abate fu restaurata da Benozzo, il quale rifece metà del nome che è disotto. Il Gozzoli restaurò pure in parte la figura di Santa Fina, quella del Santo giovane che con la mano sinistra tiene l'asta del baldacchino, e l'altra del San Paolo, di cui mancano le estremità inferiori, parte della veste ed il nome.

Per l'apertura delle due porte, il principio e la fine dell'iscrizione che era sotto al dipinto, furono mutilati. (**) Le parole « AL . TEMPO . DI . » con cui cominciava, e la data « M . CCC . XVII . » con cui finiva, vennero fatte da Benozzo nella fascia che sta sopra l'iscrizione, e precisamente le prime sopra alla parola « MESSER », e le ultime sopra alla parola « GIMIGNANO ».

Essendo stata recentemente tolta con molta cura e diligenza la polvere ed il sudiciume che più o meno adombrava il dipinto, si conobbero meglio lo stato di deperimento e le mancanze già notate. Fu veduto che le vesti di alcune figure erano prive in parte del colore, altre furono in qualche luogo ripassate. Tra queste debbonsi notare quelle di Sant'Agata, di Sant'Agnese, e del Podestà messer Nello di messer Mino de' Tolomei. Si vide ridipinta la fodera azzurra nel manto della Vergine; che alcune mani, braccia ed attaccature di membra erano state alterate nella forma e nelle tinte. La figura del primo Angelo che si presenta di profilo, a destra dello spettatore, rivolta alla Vergine e al Bambino Gesù, mancava della fronte, dell'occhio, di parte della guancia e di quasi tutto il naso, rovinato da un buco. Chiuso questo con intonaco, vi si distese una tinta che armonizza alla meglio col rimanente della pittura, tanto quanto basta per non offendere l'occhio dell'osservatore. Altrettanto si fece in quelle parti dove mancava il colore, sia nel fondo, sia negli accessorii. Si riconobbe pure che avevano sofferto anche le parti restaurate da Benozzo, e specialmente nelle carni le figure di Sant'Antonio abate e di Santa Fina, che sembrano bucherellate come da vaiuolo; e qua e là era svanito il colore.

Intorno allo scoprimento delle pitture delle pareti di questa sala (le quali pitture sono d'un'epoca anteriore al dipinto eseguito dal Memmi nel 1315), veggasi ciò che fu detto nell'Appendice al vol. III di quest'opera.

(*) Pel ritratto di San Francesco, vedasi ciò che fu detto nel vol. I di quest' opera.

(**) L'iscrizione è la seguente:

AL . TEMPO . DI . MESSER . NELLO . DI MESSER . MINO · DE' TOLOMEI . DI . SIENA . ONOREVOLE . POTESTÀ . E . CHAPITANO . DEL COMUNE . E . DEL POPOLO . DELLA . TERRA . DI . SAN . GIMIGNANO . M . CCC . XVII.

Altre pitture nel palazzo Comun. di San Gimignano.

Un altro dipinto del Gozzoli fu da noi veduto nel palazzo del Comune a San Gimignano sulla parete di un andito oscuro, in quella parte dell'edificio che è stato ridotto a caserma dei carabinieri.

In esso è figurato in mezzo Cristo crocifisso, con da un lato a piè della croce San Girolamo veduto di profilo, che rivolgendo la testa al Redentore, ha nella mano destra il sasso con cui si percuote il petto, mentre tiene l'altra sul capo d'una figura più piccola che gli sta dinanzi. La quale si presenta parimenti di profilo, è inginocchiata e rivolta pure verso il Crocifisso con le mani giunte a preghiera. È probabile che sia il ritratto dell'ordinatore del dipinto.

Dall'altro lato, a destra di chi guarda, è figurato San Francesco pure inginocchiato e di profilo, il quale un po' piegato guarda, anch'esso il Salvatore, tenendo le mani giunte in atto di preghiera.

La finta cornice è ricoperta dalla calce.

Il dipinto, le cui figure sono circa metà della grandezza naturale, ha molto sofferto e in alcune parti manca l'intonaco. Vi si scorgono tutti i caratteri propri di Benozzo. Sotto si legge la seguente iscrizione con alcune lettere mancanti:

(RE)ST(A)TE . ET . VIDETE . QVONIAM . (SV)AVIS . EST . DOMIN(VS). [1]

Affreschi nel Camposanto di Pisa.

Nel 1468 Benozzo si recò in Pisa per eseguirvi gli affreschi del Camposanto. Ai 9 di gennaio di quell'anno (stile pisano) ricevette lire 45 in fiorini otto larghi, e soldi 4 in moneta, che « sono per chaparra di certe storie de' dipingniere in Camposanto seguitando al prin-

[1] La pittura che trovavasi, come fu detto, in un andito oscuro, fu tolta insieme con l'intonaco e posta in un telaio per collocarla fra i dipinti della Galleria nella sala al secondo piano del palazzo comunale di San Gimignano.

cipio del mondo ». [1] Fu fissato il prezzo di ciascuna pittura in fiorini sessantasei e due terzi larghi.[2] Sappiamo ancora che le prime tre storie erano compiute nel 1471, e che l'ultimo pagamento che si conosca è in data dell'11 maggio 1484.[3]

[1] Arch. del Capitolo, Filza A, c. 22 t. citato da Igino Benvenuto Supino, *Le Opere Minori di Benozzo Gozzoli a Pisa* (Roma, 1894, tipografia dell'Unione Cooperativa Editrice), e *Il Camposanto di Pisa* (Firenze, fratelli Alinari, 1896), pag. 193, pure del Supino.

Dalle *Notizie inedite della Sagrestia Pistoiese de' Belli Arredi del Campo Santo Pisano*, raccolte dal prof. Ciampi (Firenze, 1810, ed. Molini-Landi, pag. 153), rilevasi che a sua volta Benozzo, il 14 maggio 1469 dètte una caparra per la pittura di sette storie: « Benosso di Lese da Firensa dipintore de dare a dì 14 di maggio 1469 lire ottanta quattro soldi quali sono per caparra di dipigniere sette storie in Campo Santo. »

[2] « Maestro Benosso di Lese da Fiorensa dipintore che a preso a dipingniere in Campo Santo, allogatoli detto lavoro con volontà a partito dei Priori e Collegi di Pisa, rogato per ser Torello da Vecchiano loro Chancillieri a dì 17 di gennaio 1469 (*stile pisano*), e de avere dongni storia fiorini sessanta sei e due tersi larghi e ditti danari de avere dall'Opera di mano in mano, e promette fare l'anno da tre storie in giuso a ongni sua spesa di ponti, calcina, ecc. » Vedi Ciampi, *Notizie inedite*, ecc., pag. 153.

[3] Di questi ventiquattro dipinti di Benozzo discorreremo sommariamente, rinviando il lettore a consultare l'opera di Alessandro Morrona, *Pisa illustrata*, op. cit., vol. II, pag. 210 e segg., e quella di Giovanni Rosini, *Descrizione delle pitture del Camposanto di Pisa*, 3ª edizione, (Pisa, 1829, ed. Niccolò Capurro). Sarebbe anche troppo lungo e tedioso dare particolareggiata notizia del cattivo stato di conservazione in cui trovansi questi dipinti assai mal ridotti. Chi si interessa di questo, può vedere gli intagli che fece il prof. Lasinio seniore, pubblicati nel 1810 con le illustrazioni del prof. Giovanni Rosini e del cavaliere Giovanni Gherardo de' Rossi. Possono ora esaminarsi anche le fotografie che ne furono cavate. Noi ci limiteremo a notare qua e là i danni e le mancanze che si riscontrano nei dipinti. Quanto alla causa di questo deperimento, diremo che il chiarissimo professore di chimica Paolo Savi dimostrò che fu il salso marino. Vedi in proposito G. B. Cavalcaselle, *Sulla Conservazione dei monumenti ed oggetti di Belle Arti* (estratto dalla Rivista dei Comuni Italiani, Torino, 1863, pag. 36 e segg.). I danni andavano continuamente aumentando, quando per buona sorte si pensò, non è molto, al modo di fermare il colore all'intonaco e l'intonaco al vivo del muro, e di chiudere gli spazi mancanti dell'intonaco dipinto con nuovo intonaco, dando sopra soltanto una tinta omogenea per togliere il bianco che offenderebbe l'occhio dell'osservatore, e togliendovi qua e là la polvere e il sudiciume che adombrava e macchiava i dipinti.

Nella prima di dette storie è rappresentata l' Ebrietà di Noè. Di questo dipinto riportiamo un' incisione.[1]

L' Ebrietà di Noè.

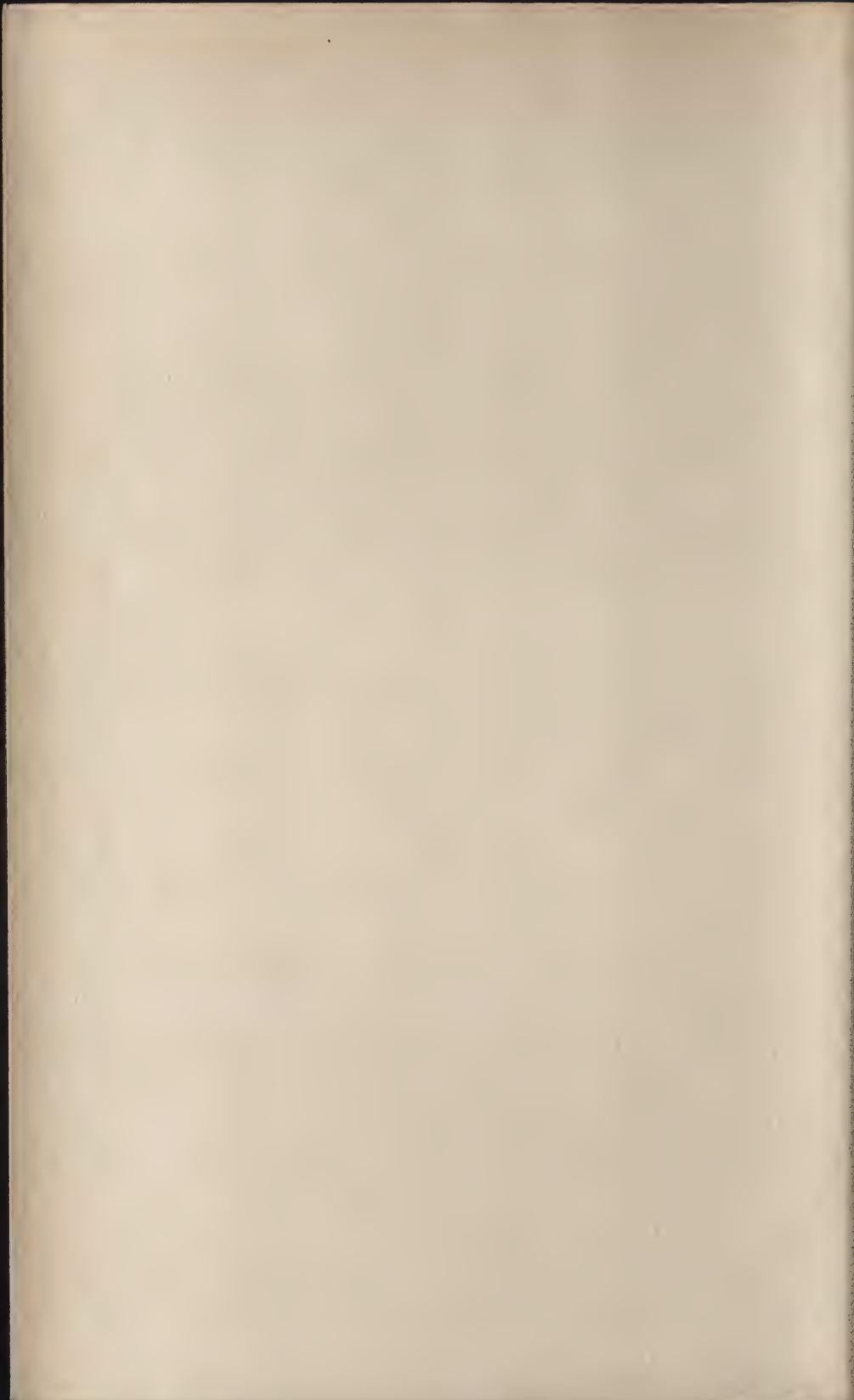
È una composizione gradevole all' occhio e che ci interessa pei suoi molti episodi, per l' architettura ed il paesaggio del fondo. L' affresco fu eseguito con molta cura e diligenza; le figure hanno un fare assai più leggiadro che non le altre storie di questa grandiosa opera. È vero però che anche qui, come in tutti i dipinti di Benozzo, notansi i difetti di proporzioni e di mosse tanto nelle figure umane quanto in quelle d'animali; e le articolazioni e le estremità sono poco corrette. Notasi pure la solita uniformità di disegno visibile in tutti i dipinti del Gozzoli. I quali difettosi caratteri si fecero sempre maggiori negli ultimi lavori del maestro; fra questi sono anche notabili il panneggiamento sovraccarico di pieghe abbondanti ed angolose, ed il modo alquanto convenzionale del render le forme. Come sempre, anche qui è molto semplice il suo metodo di colorire a tempera.

Nelle carni predomina la tinta rossiccia con mezze

[1] La figura di Noè, stesa in terra a destra dello spettatore, fu tutta rinnovata o rifatta (tranne una parte della testa), come rinnovata o rifatta fu pure la parte inferiore del gruppo formato dai figli del Patriarca, dal fanciullo e dalle donne, che vedesi da questo lato del dipinto. Ivi manca pure porzione dell' intonaco. Offesa è anche nel mezzo dell' affresco la figura di donna (rappresentante forse la moglie di Noè) che vedesi di fronte con un'anfora nella mano destra, rivolta a guardare il marito che le sta accanto. Inoltre, qua e là i colori sono stati in parte rinnovati, e altrove sono svaniti o mancanti. Sull'orlo della veste, attorno al collo, di uno dei figli di Noè e per l'appunto di quello che si presenta per primo con le braccia abbassate e distese e le mani aperte, ed è in atto di deridere il padre, si legge la seguente iscrizione: « .... PVS . BENOZII . DE . FLORENTIA . M . CCCC . L .... » Ora questa scritta è quasi illeggibile.

Questa pittura era già condotta a termine verso la fine del 1468, come risulta dal seguente documento riportato dal Ciampi (op. cit., pag. 154): « E de avere a dì primo di gennaio 1469 fiorini sessanta sei e due tersi larghi, sono per la prima storia ch a fatta quando Noè fa cogliere l'uva per insino che è inebriato e sono.......... lire CCCLXXIII sol. VI. »

EBRIETÀ DI NOÈ.

Pittura di Benozzo Gozzoli nel Camposanto di Pisa.

tinte alquanto fredde ed ombre grigiastre; i colori delle vesti sono vigorosi, ma uniformi o cangianti. Il dipinto ottenne nondimeno l'effetto desiderato dal pittore pel giusto valore della tinta locale. Il tutto è ripassato con tratteggio di colore, seguendo sempre il vecchio sistema della tempera.[1]

Dobbiamo inoltre avvertire, che mentre il maestro di Benozzo, l'Angelico, trattava il paesaggio come una parte accessoria ed in modo molto semplice e convenzionale, in queste pitture Benozzo fece molte fabbriche di bella architettura con sfarzosissima ornamentazione. Tanto in questi dipinti quanto in quelli eseguiti nella cappella Medici, il pittore introdusse molti animali di diversa specie, e principalmente volatili, colline e montagne di varia forma con castelli e città, facendovi molti episodi graziosi e sodisfacenti.

Il Gozzoli volle seguire in questi dipinti, come in quelli della cappella Medici, l'arte dei pittori naturalisti, desideroso di non rimanere estraneo ai progressi che si andavano facendo in Firenze. La fusione, per così dire, di queste due maniere, dell'Angelico e dei pittori naturalisti, si scorge maggiore in queste più che in altre pitture.

Tra gli episodi figurati in questa prima storia, è assai grazioso quello dei fanciulli seduti in terra, nel mezzo del dipinto, che si addossano l'uno sull'altro all'avvicinarsi di un cane che abbaia. Assai belle sono le

[1] In questi affreschi del Camposanto pisano, si ha l'inconveniente che il tratteggio fatto col pennello è in molte parti cresciuto ed oscurato a causa dei danni prodotti dall'umidità; oltre di che alcune parti furono qua e là ritoccate nei tempi trascorsi, in altre il colore è svanito o mancante per essere caduto insieme con l'intonaco. Ciò toglie certamente molto del carattere originale ai dipinti, mal ridotti come li vediamo oggi. L'esecuzione tecnica non è sempre la medesima: la qual cosa dipende certo dal fatto che Benozzo fu costretto a valersi di aiuti per condurre una così vasta e importante opera.

figure del Patriarca e della moglie che gli sta dappresso con in mano un vaso; piacevole è pure il motivo della donna che vedesi all'estrema destra dello spettatore in atto di allontanarsi e di rivolgere il capo, fingendo di nascondersi la faccia con la palma della mano, mentre guarda fra le dita Noè ubbriaco disteso nudo in terra.[1] Grazioso è altresì il movimento della giovane, sull'estremità sinistra del dipinto, la quale si avanza tenendo con la mano del braccio destro un canestro ripieno di uva sul capo, mentre posa al fianco l'altra mano. Taceremo d'altri episodi graziosi.

L'architettura delle fabbriche ha forme semplici, come nei dipinti di Masolino e dell'Angelico.

La maledizione di Cam.

Segue la storia con la Maledizione di Cam, nella quale a sinistra dello spettatore, sotto ad una loggia, è Noè seduto. Con il braccio sinistro disteso e l'indice della mano accenna Cam, mentre ha aperta la mano dell'altro braccio alzato in atto di maledirlo. Questo movimento ricorda il Padre Eterno figurato dall'Angelico nei dipinti che rappresentano il Giudizio Universale. Fra gli altri citiamo quello del Duomo d'Orvieto, nel quale lavorò anche Benozzo.[2]

In questa composizione si vedono alcuni gruppi che interessano e piacciono, come ad esempio quello di una giovine, che si avanza di fronte a noi recando una brocca d'acqua in testa, e tenendo per la mano un fan-

[1] Rosini, op. cit., pag. 140 e 142: « In fine scorgesi una delle nuore che finge di nascondersi la faccia colla palma della mano, guardando tra un dito e l'altro; dal che nacque il noto proverbio *come la Vergognosa di Camposanto*, per cui, come già dissi, questa storia chiamavasi volgarmente *la Vergognosa.* »

[2] Come può vedersi anche dalla incisione del Lasinio, manca in parte la veste della moglie di Noè, per essere caduto il colore e l'intonaco. Inoltre (come il Rosini avverte a pag. 144), sono moderne le teste di Noè, della moglie e di Cam, e da quel tempo altri danni si sono aggiunti, e manca la testa e parte della figura di Noè. In questo come in altri dipinti, il cielo fu più o meno ripassato a nuovo.

ciullo; l'altro di una madre, veduta di profilo, col bambino in braccio; e quello di due donne presso ad una fontana intente a lavare un bimbo, mentre un animale che sembra un leone, beve tranquillamente alla fonte.

La storia seguente rappresenta la costruzione della Torre di Babele.

La Torre di Babele.

Ai due lati del dipinto è aggruppata molta gente, e davanti, nel mezzo, si vedono gli operai occupati intorno alla fabbrica, altri molti sull'armatura di essa, tutti intenti al lavoro. In alto, a sinistra dello spettatore, si presenta l'Eterno in mezzo agli Angeli e dentro un cerchio. Con la mano aperta del braccio destro allungato, par che voglia impedire il proseguimento dell'opera superba con la confusione delle lingue.

In basso, a sinistra dello spettatore, vedesi Nembrot rivolto agli operai che stanno sull'armatura dell'edificio. Alcune delle figure affollate dietro a lui sembrano ritratti, e tra quelle in gruppo dall'altro lato ve ne sono alcune che si riconoscono per ritratti di personaggi della Casa Medici.[1]

Il fondo rappresenta una città cinta da mura, da alberi, e da una campagna con colline e montagne.

Questo affresco è uno dei meglio conservati, tranne che nel colorito del cielo.[2]

[1] « ..... ove si conoscono visibilmente molti ritratti; ed è grave danno che la storia non ce ne abbia conservati i nomi; ciò non ostante dal confronto che possiamo fare con altri ritratti conosciuti e dalla tradizione, che ce ne manifesta qualcheduno, riconosciamo nelle figure a destra quelli di Cosimo de' Medici il vecchio, detto il *Padre della Patria*, e che agevolmente si ravvisa in quel vecchietto che è la quinta figura, cominciando da quella con la barba, a cui sta presso un fanciullo. Accanto a lui vi è il figlio Piero, detto il *Gottoso*; e quindi i suoi nipoti, Lorenzo e Giuliano, quegli conosciuto indi a poco tempo sotto il nome di Lorenzo il *Magnifico;* l'altro che perì miseramente nella congiura de' Pazzi. Sembra che anco il Poliziano sia stato qui introdotto, ed è quel prete colla berretta in capo. » Così il Rosini, op. cit., pag. 146.

[2] Come fu detto, le tre prime storie furono dipinte da Benozzo il 5 novembre 1471: « E de avere fiorini ducento larghi sono per tre storie

L'Adorazione dei Re Magi.

Sopra alla porta della cappella Amannati è rappresentata l'Adorazione dei Magi. A destra dello spettatore vedesi la Vergine seduta col Bambino parimenti seduto sulle ginocchia, che con la mano sinistra regge il vaso dell'offerta, tenuto sul ginocchio, mentre alza l'altra e guarda il più vecchio dei Re, il quale deposta la corona gli sta inginocchiato dinanzi con le mani giunte a preghiera. Dietro a questa figura sta San Giuseppe ritto in piedi appoggiando le mani al lungo bastone che tocca in terra. A tergo della Vergine è un coro d'Angeli in piedi in atto d'adorazione, de' quali mancano alcune parti. Più indietro, in un'apertura della montagna, si vede la stalla con il bove e l'asino, de' quali si scorge soltanto la parte superiore delle teste.

Dopo il più vecchio dei Re segue il secondo, di giovanili sembianze, anch'esso regalmente vestito con la corona in capo, il quale appoggiando un ginocchio in terra con atto reverente, tiene la mano sinistra al petto, e nell'altra il vaso con l'offerta. Presso a lui si presenta il più giovane dei Re, ritto in piedi, con la corona in capo, vestito esso pure sfarzosamente, che regge nella mano sinistra il vaso dell'offerta ed apre l'altra col braccio alzato per metà. Egli guarda affettuosamente il Bambino Gesù nel mentre che un giovane paggio gli toglie lo sprone dal piede destro.[1]

Da un lato sul davanti vi sono i cavalli bardati dei Re Magi, dei quali uno vedesi di scorcio con la groppa verso lo spettatore, e gli altri due in vari movimenti.

fatte in Campo Santo seguitando la prima di sopra e venendo verso la cappella di santo. . . . . che è lultima storia di Magi e dell'Annonsiata. In tutto fiorini dugento larghi da chordo seco a di 5 novembre 1471 lire MC. » (Vedi Ciampi, op. cit., pag. 154).

[1] Questo episodio lo abbiamo già veduto nel coro della chiesa di Sant'Agostino in San Gimignano, e per l'appunto nell'affresco che rappresenta l'arrivo di Agostino a Milano, quando s'incontra con l'arcivescovo Sant'Ambrogio.

Dall'altra parte vedesi di fronte un cavaliere e, presso a lui, un uomo a piedi che lo guarda. Quest'ultimo con la mano sinistra raccoglie parte della veste, e tiene nell'altra il bastone appoggiato in terra. Poco più innanzi vi è un cane.

Dietro viene il numeroso seguito di gente a cavallo che scende da una strada in mezzo a montagne rocciose, qua e là coperte di piante. Dietro a San Giuseppe, ai Re, e al seguito veggonsi alcuni cipressi ed una palma; e in prossimità della roccia, dietro alla capanna, si scorgono le teste di alcuni contadini, che vengono ad adorare la Vergine e il nato Salvatore.

Le montagne che chiudono il fondo e la cima degli alberi che qua e là le ricoprono, staccano sull'azzurro del cielo in parte coperto da nubi.[1]

Ci siamo dilungati a descrivere questo affresco, perchè a noi sembra uno dei migliori di Benozzo: il che dimostra che quando egli eseguiva soggetti di questo genere trattati dai pittori che lo precedettero e dall'Angelico, sapeva dare composizioni ordinate e ben disposte. Nè solamente tenne conto in questa composizione degli studi fatti dai suoi predecessori, ma seguì anche le forme dei pittori naturalisti che ai suoi tempi fiorivano in Firenze,[2] combinando insieme le due maniere in modo

[1] La Vergine manca della testa e del collo, e il colore del suo manto azzurro fu tutto rinnovato. Una striscia irregolare di colore caduto va sino alla cima del dipinto, per modo che mancano in parte gli Angeli ritti in piedi dietro alla Vergine, parte della capanna, del bue e dell'asino, e in alto sopra la stessa capanna, qualcosa delle figure degli Angeli librati in aria ad ali distese.

Tutta la parte caduta fu riempita con nuovo intonaco, coperto di tinta quanto occorreva per togliere il bianco che avrebbe offeso l'occhio dell'osservatore. Quando Lasinio incise questo dipinto, non mancava altro che una parte del bue, dell'asino e degli Angeli, che stanno presso alla Vergine.

[2] Dei pittori naturalisti abbiam discorso nel vol. VI di quest'opera.

veramente lodevole.[1] Ricordano l'arte dell'Angelico le figure della Vergine col Bambino, di San Giuseppe, degli Angeli e dei Re Magi; ricordano invece l'arte e le forme dei pittori naturalisti della scuola fiorentina le figure a piedi ed a cavallo nel seguito dei Re Magi.[2]

Salutazione Angelica.

Inferiormente, ai lati della porta, figurò la Salutazione Angelica, la quale mostra pure gli stessi caratteri del precedente dipinto. Più in basso, ai lati, ed uno per parte, vedonsi di faccia due Angeli con in mano lo stelo di giglio fiorito.

Abramo e gli adoratori di Belo.

Nello scompartimento superiore, immediatamente dopo quello in cui è rappresentata l'Adorazione dei Magi, sono figurati Abramo e gli adoratori di Belo. Anche in questo dipinto debbonsi notare gruppi, episodi e figure, che, considerati per se stessi, non mancano d'interesse. Il fondo ha varie fabbriche, di buono stile del Rinascimento, con carattere toscano.[3]

Abramo e Lot che vanno in Egitto.

Segue sotto a questo affresco la storia di Abramo e di Lot che vanno in Egitto. Bella è la parte a sinistra dello spettatore, in cui vedesi Abramo a cavallo seguito da Lot, dalla sua moglie, dalla moglie di Lot e da due altri, tutti a cavallo, con servi a piedi. Nondimeno anche qui le forme e l'andar dei cavalli non sono corretti. Degna d'esser notata per bellezza è la figura di Dio Pa-

[1] Questa mescolanza delle due maniere fu già da noi precedentemente notata, discorrendo dei dipinti che adornano la cappella Medici nel palazzo Riccardi in Firenze.

[2] Il Rosini, op. cit., pag. 148, nota: « Dicesi, che nel volto di quel giovine a cavallo (ch'è l'ultimo a destra) con un cappuccio in capo, Benozzo abbia effigiato il proprio ritratto. »

[3] Se si eccettua il lato a sinistra dello spettatore, dove mancano parte della pittura con l'intonaco ed il manto di Abramo che fu ridipinto, può dirsi quest'affresco uno dei meno offesi. Era già compiuto il 31 maggio 1472, come risulta dal seguente documento riferito dal Ciampi, op. cit., pag. 154: « A dì 31 maggio 1472 fiorini sessantasei e due tersi larghi, sono per una storia di Ninore di Babilonia e d'Abian quando fu misso nel fuogho. Sono . . . . . . lire CCCLX. »

dre, che apparisce (dall'altro lato del dipinto) librato in aria e raggiante di luce dentro un cerchio, ad Abramo inginocchiato che prega a mani giunte, con la testa a lui rivolta. Le figure dei servi che si accapigliano e si battono (a destra di chi guarda) sono dure e stecchite. Graziose e varie invece ci paiono le linee del paesaggio formato, a sinistra dello spettatore, da una porta di città con torri e mura merlate, da molte colline e montagne scoscese e rocciose, qua e là coperte di pianticelle verdeggianti. Sul davanti sorgono dei pini, una palma ed altri alberi.

In questo dipinto sono anche rappresentati molti animali: cani, capre, muli carichi di merci, e molti uccelli volanti. Al solito, anche qui trovansi scene e figure piacenti.[1]

Abramo vittorioso.

L'affresco seguente rappresenta nella parte superiore Abramo vittorioso.

Questa composizione è sovraccarica di figure. A sinistra dello spettatore veggonsi di profilo due cavalieri con lunghe lance in mano che galoppano contro i nemici a piedi. I cavalieri sono due figure piene di vita e movimento, ma quelle dei loro nemici caduti in terra in vari atteggiamenti e alcuno anche di scorcio, hanno forme scorrette, mosse poco naturali e crudezza di disegno.[2]

Dietro alla moltitudine di figure che si affollano sul davanti del dipinto, sorgono qua e là alberi assai ben disposti, e anche ai lati delle montagne rocciose.

[1] La storia manca nel mezzo, sul davanti, di una parte della pittura e dell'intonaco. La figura del servo che alquanto incurvato tiene un cane per la testa, ed il cielo sono ridipinti.

[2] Sul davanti, a destra di chi guarda, manca un tratto della pittura con l'intonaco. Può dirsi nondimeno che questo affresco è uno di quelli che hanno meno sofferto.

Poco discosto si scorgono una città cinta da mura, e più da lungi alcune montagne.[1]

Partenza di Agar da Abramo.

Nello scompartimento inferiore è figurata la Partenza di Agar da Abramo, ma il dipinto ha sofferto molti danni.

Nel secondo piano vedesi l'Angelo con quattro ali, che apparisce, presentandosi di scorcio, ad Agar. Esso rammenta quelli dell'Angelico, ma non può dirsi il medesimo degli altri, che sono tutti, più o meno, ridipinti.[2] Il Patriarca ha lineamenti belli e sta genuflesso di profilo in mezzo al quadro, con le mani giunte e col capo rivolto verso i tre Angeli. Il movimento di Sara che con lo staffile percuote Agar, tenendola pei capelli, è pieno di verità e naturalezza. Sul davanti veggonsi molti uccelli ed altri animali.[3]

1 Le ultime due storie erano già condotte a termine il 29 ottobre 1473, come lo accerta il seguente documento riferito dal Ciampi, op. cit., pag. 154:

« A dì 29 d'ottobre 1473 fiorini cento trenta tre e uno terso larghi, sono per due storie dipinte in Campo Santo. La battaglia di Re e quando Abram li socchorre e di Merchisedecho, ed in oltre quando Abram ebbe licentia da Sara di coniugarsi con Agare sua serva e come gli angioli li disseno a taula dovea avere uno figliuolo, ecc., monta . . . . . . lire due mila CCXXIII sol. VI den. VIII. »

Si ha inoltre quest'altro pagamento:

« Et a dì ditto fiorini sessanta sei e due tersi larghi, sono per una storia quando Abram si parte contra tre Re d'Ur Chaldeorum, lire CCCLX. »

2 Anche il cielo e molte vesti delle figure sono state rifatte. Rimangono poche tracce del Patriarca e degli Angeli, che stanno a destra di chi guarda nel secondo piano del dipinto, sulla montagna.

3 Queste prime otto storie erano compiute nel 1474, come si ha dall'appresso documento riferito dal Ciampi, op. cit., pag. 154:

« Maestro Benosso di Lese da Firensa dipintore in Campo Santo de avere fiorini cinquecento trenta tre, uno terso di fiorino larghi, sono per otto storie a dipinto in Campo Santo, cioè la prima cominciando di verso il Mondo quando Noe pianto la vignia, la siconda quando die la maledisione a Canaam, la tersa quando Nembrotto fece la torre, la quarta quando i Magi andorno a visitare Cristo, la quinta quando Nino fece adorare Belo suo padre, cioè la statua, la sesta

Nel seguente scompartimento superiore sono rappresentati l'Incendio di Sodoma e la Partenza di Lot.

Incendio di Sodoma e partenza di Lot.

Il dipinto è ricco di molte figure in varie mosse ed anco di scorcio. Alcune sono come impaurite dalle fiamme scagliate dagli Angeli, dalle pietre e dalle travature delle case incendiate che rovinano. Tra quelle figure attraggono lo sguardo due virili e nude, una delle quali si presenta a noi di scorcio, stesa supina in terra, con la testa in avanti; é l'altra in piedi, di fronte, che grava il piede destro sul petto e sul braccio sinistro della prima, mentre l'altra, tenendo la gamba distesa, sfiora il terreno con la punta delle dita. Guardando da un lato dinanzi a sè par che gridi disperata, mentre porta la mano sinistra ai capelli nel mezzo del capo e alza l'altro braccio semipiegato con la mano aperta. In questa figura si notano mossa imperfetta, durezza e convenzionalismo nelle forme. Invece i guerrieri celesti e gli Angeli che scagliano o soffiano fiamme, sono pieni di vita: in essi che anche qui come in tutti i dipinti di Benozzo sono tra le cose migliori, si riconosce la imitazione di quelli figurati dall'Angelico.

In questo affresco, a destra di chi guarda, è la moglie di Lot che volgendosi verso il desolante spettacolo dell'incendio, viene trasformata in una statua di sale, la quale pare imitazione di statua classica. Le figlie di Lot hanno mosse e lineamenti buoni; non così Lot il cui movimento è difettoso e duro.

Nello scompartimento inferiore è rappresentato il Sacrifizio d'Abramo.

Sacrifizio di Abramo.

Anche questa è una composizione abbondante di figure. L'Eterno che apparisce ad Abramo seduto

quando Abram si parti da lui, la settima quando fu preso Lotto co quattro Re e Abram li riscosse, lottava quando fu ditto a Sara per tre Angioli chella arebbe uno figliuolo ch'arebbe nome Isacho. »

sotto la tenda, l'Angelo che si mostra ad Agar sul monte, e l'Angelo che con la mano aperta del braccio sinistro disteso trattiene la spada di Abramo, che sta per colpire il suo figliuolo Isacco, sono tra le figure migliori dell'affresco. Sul davanti, a destra dello spettatore, vedesi di scorcio un asino, di cui così dice il Vasari: « ... sebbene non aveva Benozzo molto singular disegno nelle figure, dimostrò nondimeno l'arte efficacemente nel Sacrifizio d'Isac, per avere situato in iscorto un asino per tal maniera, che si volta per ogni banda; il che è tenuta cosa bellissima. »[1]

Nozze di Rebecca e d'Isacco.

Altri scorti di animali si trovano in questo affresco, ma anche in essi sono notabili le imperfezioni di forme o di mosse poco naturali, che abbiamo già altre volte avvertite.[2]

Nel seguente scompartimento superiore sono rappresentate le Nozze di Rebecca e d'Isacco. Questa composizione è una delle migliori: bello è il gruppo del mezzo, presso la fontana, nel quale vedesi una delle tre giovani che dà da bere ad Eliezer, il quale sta con un ginocchio a terra in atto di dissetarsi. Bello è pure il gruppo di cavalieri che stanno per giungere; buona è l'architettura con ricca ornamentazione.[3]

Nascita di Giacobbe e di Esaù.

La Nascita di Giacobbe e di Esaù si trova nel seguente scompartimento superiore.

A sinistra di chi osserva sta quasi di fronte Rebecca nel letto, intenta a lavarsi le mani su cui una giovane versa acqua da un vaso. Sotto alle mani di Re-

[1] Vedi vol. IV, pag. 186.

[2] Confronta ciò che fu detto in proposito discorrendo dei dipinti di Benozzo nella già cappella del palazzo Riccardi in Firenze, pag. 27.

[3] Il colore di alcune parti è svanito a causa dell'acqua piovana che, nei tempi trascorsi, penetrava dal tetto sul dipinto. Le vesti di qualche personaggio (come per esempio quelle di Abramo che riceve la sposa) sono ridipinte.

becca è la catinella, e intorno al letto si vedono altre donne, giovanette e fanciulli. Sul davanti, di faccia a noi, stanno sedute in terra le inservienti coi due gemelli Giacobbe ed Esaù, tutte intente a custodirli. Presso al medesimo letto, si vede di schiena una donna rivolta verso Rebecca, e da un lato, sul davanti, vengono altre donne a visitare Rebecca, delle quali alcuna accompagnata da fanciulli.

Questa composizione è abbondante di figure, con mosse variate, che sono assai bene disposte. Vi si vedono episodi che piacciono per essere anche bene espressi; bella è l'architettura delle fabbriche ai lati, le quali ricordano lo stile fiorentino, mentre l'arco nel mezzo è un'imitazione dell'arte classica.[1]

Nozze di Giacobbe e di Rachele.

L'affresco seguente rappresenta le Nozze di Giacobbe e di Rachele.

Anche questo è uno dei migliori dipinti di Benozzo: oltremodo bello e piacente è il gruppo di centro composto di due donzelle che, presesi per mano, muovono alla danza, rivolte verso un'altra coppia danzante, formata d'un giovane e d'una giovane, i quali alzato il braccio destro oltre il capo si prendono per mano. Queste figure hanno forme svelte ed eleganti: la mossa della giovane che fa parte della seconda coppia, e il panneggio della veste, ricordano l'arte classica.

[1] Le figure nel mezzo del dipinto sono rinnovate. Manca inoltre, a destra dello spettatore, una parte della pittura coll'intonaco, e anche quella dove erano rappresentate le donne recatesi a visitare Rebecca.

I pagamenti delle storie IX, X, XI, XII risultano dal seguente documento riferito dal Ciampi, op. cit., pag. 154: « E de avere duchati dugento sessanta sei e due terzi di duchato, sono per quattro storie dipinte quine proprio seguitando quelle di sopra, cioè la nona quando Abraam volse fare lo sacrificio d'Isacho suo figliolo, la decima quando Soddoma arse per lo pecchato della soddomia, lundecima la natività d'Ezau e Giacobbo, la dodecima quando Isacho sposò Rebeche. »

Piacciono le figure sedute che si presentano di faccia a noi, nel mezzo, e quelle dei suonatori poste dietro alle prime e in piedi.

Nel fondo, a sinistra dello spettatore, è assai bene espressa la visione di Giacobbe addormentato. Dietro a lui vedesi l'alta scala salita e discesa dagli Angeli, che hanno i soliti caratteri già più volte notati. In cima alla scala è l'Eterno circondato da Angeli in mezzo a due cerchi concentrici, il maggiore dei quali è raggiante di luce. Bello è il paese del fondo.[1]

Nello scompartimento inferiore abbiamo la rappresentazione dell'Incontro di Giacobbe con Esaù e del Ratto di Dina.

Al pari delle altre, anche questa composizione è ricca di figure. Le cose più notevoli sono gli episodi del fondo, il paesaggio, la ricca architettura e la città murata con molti edifici, che vedesi a destra.

Nel mezzo del dipinto, sul davanti, vedonsi molte figure che sono ritratti, alcune delle quali vestite signorilmente. Nel *Dialogo* del Cav. Totti si legge, che in questo affresco « fra alcuni ritratti di Uomini di riguardo, è quello di Lorenzo de' Medici, posto vicino a quel grassotto detto il poccioso, uomo faceto, e di belle maniere, il quale nella guerra di Pisa dava da bevere alle donne che si affaticavano nella diffesa della città.[2] »

Innocenza di Giuseppe.

Appresso, nella serie superiore, è rappresentata l'Innocenza di Giuseppe; intorno alla quale osservò assai

[1] La pittura ha sofferto a causa delle intemperie. Il manto azzurro del Patriarca seduto a sinistra di chi guarda, è rifatto.

[2] Vedi Alessandro Morrona, *Pisa Illustrata* (Livorno, 1812), tomo II, pag. 218.

Il Rosini c'indica come ritratto di Lorenzo il Magnifico quella figura in piedi, che si presenta per prima, presso al falcone; e come ritratto del Poccioso l'altra che trovasi presso alla suddetta.

giustamente il Rosini: « Non può negarsi che gli avvenimenti non siano rappresentati con troppa rapidità, e troppo vicini gli uni agli altri.[1] » È però vero che in questo affresco si hanno gruppi e figure assai commendevoli.[2]

Riconoscimento di Giuseppe.

Nello scompartimento inferiore è figurato Giuseppe che si fa riconoscere dai fratelli.

Questa composizione di molte figure è delle meglio ordinate, ma ha subìto dei ritocchi, e nella parte inferiore fu tutta rinnovata. Mancano due pezzi d'intonaco a sinistra dello spettatore.[3]

Nel mezzo del finto cornicione soprastante agli archi della loggia che vedesi nel centro dell'affresco, è dipinta una tabella sostenuta da due Angeli, nella quale si legge questo epigramma in lode di Benozzo:

QUID SPECTAS VOLUCRES, PISCES ET MONSTRA FERARUM
ET VIRIDES SYLVAS AETHEREASQUE DOMOS;
ET PUEROS, JUVENES, MATRES CANOSQUE PARENTES,
QUIS SEMPER VIVUM SPIRAT IN ORE DECUS
NON HAEC TAM VARIIS FINXIT SIMULACRA FIGURIS
NATURA, INGENIO FAETIBUS APTA SUO:
EST OPUS ARTIFICIS: PINXIT VIVA ORA BENOZZUS.
O SUPERI, VIVOS FUNDITE IN ORA SONOS.[4]

[1] Rosini, op. cit., pag. 172.

[2] L'affresco è assai danneggiato: una parte sul davanti è rinnovata; e lo stesso può dirsi di alcune figure ed anche delle fabbriche. Inoltre, a sinistra dello spettatore è parzialmente caduta la pittura con l'intonaco.

[3] Il Rosini, op. cit., pag. 174 avverte: « Dal mezzo in giù, pressochè tutte le figure sono state ridipinte, dicesi dal Rondinosi. »

[4] Sotto a questo affresco trovasi sul pavimento il sepolcro di Benozzo erettogli dalla gratitudine dei Pisani, con la seguente iscrizione:

« HIC TVMVLVS EST BENOTII FLORENTINI QVI PROXIME HAS PINXIT HISTORIAS. HUNC SIBI PISANORVM DONAVIT HVMANITAS MCCCCLXXVIII. »

Questa iscrizione posta con l'anno 1478 (stile pisano) non in-

Nei seguenti sei scompartimenti figurò Benozzo le storie di Mosè, ma due degli affreschi sono periti come diremo a suo luogo.

Infanzia di Mosè.

Nel primo di essi (serie superiore) è rappresentata l'Infanzia di Mosè ed i suoi primi prodigi. È una ricca composizione espressa alquanto convenzionalmente, ma ben disposta ed equilibrata. Bello è il gruppo dei tre Magi (a sinistra di chi guarda) i quali conversano tra loro: uno è veduto quasi di fronte, l'altro guarda quello che si presenta di schiena, accennandogli con l'indice della mano destra il fanciullo Mosè tenuto in braccio da Faraone, a cui il fanciullo stesso toglie dal capo la corona. Il terzo dei detti Magi si presenta di profilo, rivolto al primo dei suoi compagni già mentovato, in atto di osservare il gruppo di Faraone col fanciullo. Questa figura, per la mossa franca e impassibile che ha e pel largo panneggiamento del manto, ci ricorda l'arte di Masaccio e del Ghirlandaio.

Ai lati e nel centro del dipinto, sebbene alquanto più indietro, si vedono fabbriche di ricco e bello stile fiorentino del sec. XV.

Passaggio del Mar Rosso.

Nello scompartimento inferiore l'affresco rappresenta il Passaggio del Mar Rosso, ma di esso è caduta con l'intonaco tutta la parte inferiore.[1]

Il fondo di questo dipinto è uno dei migliori della serie. In mezzo vedesi una città cinta da mura con torri e molti edifici. Al di là s'alza una montagna con castelli, verdeggiante in più luoghi, oltre che vi sono gruppi

dica, come molti han creduto, la data della morte del pittore, che avvenne invece, come vedremo, nell'anno 1498. Vedi Vasari, vol. IV, pag. 191, nota 1, nella quale si dice che probabilmente morì nel 1484.

[1] Questo dipinto oltre ad aver sofferto a causa dell'acqua piovana, che nei tempi passati penetrava sulla pittura, non è privo di ritocchi specialmente nelle vesti che sono in parte rinnovate.

d'alberi fioriti. In mezzo alla valle vedonsi i terreni coltivati tramezzati da strade e macchie d'alberi, oltre un fiume tortuoso, e finalmente, più da lungi, altre montagne. Questa campagna che è il fondo del dipinto, ci fa ricordare quelli con paesi nei quadri dei Pollajoli, uno col Martirio di San Sebastiano, ora nella Galleria Nazionale di Londra,[1] l'altro rappresentante l'Arcangelo con Tobia che vedesi nella Galleria di Torino.[2]

Mosè che riceve le Tavole della Legge.

L'affresco seguente rappresenta Mosè che riceve le Tavole della Legge, ma questo dipinto non ci pare dei migliori di Benozzo.[3] Però, come in tutti, si notano alcune figure graziose, qual è, ad esempio, quella del giovane inginocchiato che si presenta a noi di profilo, con le mani l'una sull'altra al petto, rivolto verso il Vitello d'oro. Bella pure è la figura che vedesi quasi di

[1] La parte mancante delinea un ferro di cavallo con le punte in alto; quella a destra dello spettatore va sino quasi alla cima del dipinto. Manca sul davanti la spiaggia e in parte l'esercito di Faraone sommerso nel mare. In mezzo del dipinto è rimasto ben poco della figura di Mosè, e di quelle ad essa vicine. Sull'estrema destra dello spettatore resta soltanto la metà (sino al ginocchio) della figura d'un giovane che si presenta a noi di fronte.

Quando Carlo Lasinio pubblicò (1822) le incisioni cavate dagli affreschi del Camposanto, esisteva la parte ora mancante della figura di Mosè.

È una bella figura, alquanto incurvata, che si presenta a noi quasi di fronte, col braccio sinistro piegato a sè, mentre tiene nella mano dell'altro disteso la verga con cui tocca le acque. Poco discosto da questa figura, che è nel mezzo sul davanti del dipinto, sono Aronne ed altre figure che sembrano ritratti, e due fanciulli. Anche al tempo di Lasinio mancava la parte dell'intonaco a destra dello spettatore, e parte delle figure già da noi menzionate. Sull'arricciatura del muro vedonsi segni e numeri fatti con tinta rosso-cinabro, tinta eguale a quella del disegno che, a guisa di cartone, vedesi sull'arricciatura del muro (dove era la 20ª storia), la cui pittura con l'intonaco è mancante, e simile a quella parte del disegno sull'arricciatura del muro (che vedesi ove è caduta la pittura con l'intonaco) nell'ultima storia rappresentante la Regina Saba che visita Salomone.

[2] Vedi vol. VI, pag. 121 e segg. di quest'opera.

[3] Ivi, pag. 124 e segg.

schiena, a sinistra dello spettatore, ritta in piedi e ben drappeggiata, rivolta a Mosè. Buona può dirsi altresì l'altra dell'Eterno che dà a Mosè le tavole della legge, circondato da Angeli. Il Vitello d'oro è veduto di scorcio con la testa rivolta a chi lo guarda: ha lo stesso movimento del bue già ricordato discorrendo degli affreschi nel palazzo Riccardi in Firenze.[1]

Nello scompartimento inferiore manca la pittura e l'intonaco; resta solamente una piccola parte del medesimo in alto, con alcuni alberi ricoloriti.[2]

Verga d'Aronne e serpente di bronzo.

Nel seguente scompartimento superiore è rappresentata la Verga d'Aronne e il serpente di bronzo. Come le altre, anche questa composizione è ricca di figure e interessante per gli episodi.[3]

[1] Vedi indietro a pag. 27.

Questo dipinto del Camposanto di Pisa, in alcune parti è macchiato o ritoccato con colori, e il gruppo delle giovani donne che danzano fu ripassato.

[2] Il Morrona (op. cit., pag. 221) ed il Rosini (op. cit., pag. 175) dicono che in questo scompartimento erano figurati i sacerdoti ribelli Datan e Abiron, che gelosi di Aronne offrono incensi nel tabernacolo e sono subbissati con le loro tende e arredi preziosi.

Sull'arricciato del muro, in parte rossiccio e in parte giallognolo (fatta eccezione d'un piccolo spazio sul davanti con intonaco eseguito in tempi più prossimi) vedonsi tracciati con molta fretta e libertà in tinta rosso-cinabro, a destra di chi guarda, le sagome di alcune figure muliebri ritte dinanzi ad una tenda, ed altre tracce di teste. Nel fondo, in mezzo, scorgesi la traccia d'una figura a cavallo, in gran parte mancante, e più presso a noi vi sono pochi accenni d'una figura nuda in atto di avanzarsi. Più in lontananza si trovano altri segni della testa e del collo d'un cavallo di profilo, questo pure rivolto alla sinistra dello spettatore. Sul davanti è indicata di profilo una figura virile, col braccio destro alzato, come in atto di combattere; e ancora più innanzi vedonsi in terra altri indizi di figure nude, una delle quali è di scorcio col capo piegato in avanti.

Intorno a questo modo di disegnare in grande col pennello le sagome, o le forme generali delle figure sopra l'arricciatura del muro, a guisa di cartone, vedasi quanto fu da noi detto nella Vita di Simone di Martino, pittore senese, ricordando le sue pitture in Avignone, nel vol. III (pag. 91, nota 2ª), di quest'opera.

[3] La pittura ha sofferto in più maniere. È anche macchiata ed oscurata; molte vesti furono ritoccate con colore.

Tanto questo dipinto che quello poc' anzi menzionato rappresentante Mosè che riceve le Tavole della Legge, hanno caratteri che ricordano i dipinti eseguiti da Cosimo Rosselli nella cappella Sistina in Roma.

L' Angelo e l' asino di Balaam.

Il Morrona ricorda che nello scompartimento inferiore era figurata « la storia di Balaam profeta a cui l'asino fu dall'Angelo fermato, » ed il Rosini ci dice che in quest'affresco trovavasi, « fra le altre storie, la morte di Aronne con Mosè che compone in pace le sue ossa, frammento che è rimasto intatto, e che apparve d'una grazia mirabile.[1] »

[1] Morrona, op. cit., pag. 221; Rosini, op. cit., pag. 175-176.

Di questo affresco non restano che le sommità delle montagne e le tracce di due figure. Sotto vedesi parte d'un Angelo (sino a metà della vita) con la spada in mano in atto minaccioso, e pare che rappresenti quello che minaccia l'asino di Balaam (ma mancano l'asino e Balaam). Dall'altro lato pare di potervi scorgere Mosè in terra e Dio che lo rialza.

I pagamenti che si riferiscono alle prime ventidue storie sono riportati dal Ciampi, op. cit., pagg. 151-155): « Anno 1481. Maestro Benosso di Lese dipintore de avere lire ottomila sessanta sei soldi 30, den. quattro, per dipintura di 22 storie dipinte in Campo Santo in della facciata di verso le mura. La prima storia sie quella allato al Mondo che ve la storia Noe s' innebrio come appare in questo a carte 159 e ultima storia sie quando Natam (*Datan*) et Abiron sprofondarono i paviglioni e tutta la giente che de dipinta appresso alla montata del choro verso la cappella del Beato Francesho, della quale ne paghato, chome appare la prima partita in questo a 109, fiorini ottanta quattro e lire quattro. L' ultima fiorini cento ventotto soldi XVI e denari quattro chome apparisce di contra per resto delle 22 storie. Cosi si soscriverà Benosso di sua propria mano a dì 5 marzo 1481 essi fatto storie 22 e bene che non siano a numero perchè vè storia che de maggiore che non de essere. A essere la storia con uno chavalletto in mezzo, sì che a misura ciascuna siano 22.

« A dì 29 marzo 1481 al pisano. Io Benozzo di Lese dipintore da Firenze sono contento e pagato di storie 22 come è scripto di sopra tra di robe avute come appare in detto libro in molte partite e l' ultima appare di contra ed è a dì 29 marzo, e sono fiorini ciento ventotto, soldi XVI, den. quattro cioè fiorini 128 sol. 16 den. 4. »

Si hanno altresì i seguenti due pagamenti per la pittura di altre storie del Camposanto, non precisate e non comprese le dette ventidue.

« Anno 1482. Benosso di Lese dipintore in Campo Santo de avere lire ottomila sessanta sei, soldi 13, den. 4, sono per più storie

La Caduta di Gerico.

Nel seguente scompartimento superiore sono rappresentati la Caduta di Gerico e il Gigante Golia.

Bello è il movimento del giovane David, che vedesi sul davanti nel mezzo del quadro quasi di profilo, col ginocchio destro a terra, e la mano sinistra col braccio disteso appoggiata al petto del Gigante coperto dell'armatura, mentre con la mano destra alzata impugna la spada tolta a Golia, in atto di vibrargli un altro colpo. Il Gigante, colpito dalla pietra, è disteso in terra già morto.[1] Franca e ardita è la mossa dell'altra figura di David, che ritto in piedi e alquanto di schiena rivolto verso Saul, tiene pei capelli con la mano sinistra abbassata la testa recisa di Golia, mentre nell'altra pure abbassata regge la spada con la punta in terra. Saul sta ritto in piedi sopra un carro tirato da due cavalli, col bastone del comando in mano, e dietro a lui marcia l'esercito. Poco felice è invece la mossa di Oloferne che vedesi parimente ritto in piedi, sul davanti, coperto dall'armatura, con nella mano sinistra abbassata l'asta della lancia appoggiata in terra ed alla spalla, ferito in fronte dal sasso scagliatogli con la fionda dal giovine David. Esagerata e violenta è la mossa delle gambe di David, figurato in atto di scagliare il sasso col braccio destro

dipinte in Campo Santo per tutto dì 29 marzo del 1481 come apparisce in questo a 200. »

L'altro pagamento è il seguente:

« De avere al primo di luglio 1482 lire trecento sessanta sei, soldi 13, den. 4, sono per una storia fatta in Campo Santo che de alla montata del coro verso le mura della città che de l'ultima fatta per sino al dì detto « lire 366 sol. 13 den. 4. »

[1] Di questo gruppo che al tempo del Lasinio vedevasi tutto, ora in parte è distrutto. Manca infatti la pittura del mezzo, alquanto a sinistra di chi guarda, dove erano la testa e le spalle del gigante steso in terra colpito da David; manca pure il rimanente della pittura dove erano i cavalli, dei quali resta solo la parte superiore della testa. Dall'altro lato, sul davanti, non vi è più l'intonaco, e la gamba del soldato che fugge per primo. Questa parte si vedeva sempre quando Lasinio incideva le stampe.

alzato; e sproporzionata è la distanza che corre fra David situato alquanto indietro e il Gigante che sta sul davanti del dipinto, quasi a noi di faccia. Stando le figure a quel modo non è verosimile che Golia potesse essere colpito, ammenochè non si supponga che David, dopo aver colpito Golia, scagliasse con la fionda altri sassi contro quei guerrieri collocati dietro al Gigante, i quali si volgono spaventati a guardarlo, nel momento stesso che si danno a fuga precipitosa.[1]

La Regina Saba che visita Salomone.

Nello scompartimento inferiore è figurata la Regina Saba che visita Salomone.

Di questa grande composizione manca da un lato (a sinistra dello spettatore) parte della pittura con l'intonaco. Dall'altro lato (a destra) resta poco più della metà superiore delle figure, ed anco questa ha perduto più o meno il colore ed è offesa; alcune teste e le fabbriche del fondo sono quasi del tutto prive di colore.[2]

[1] La mossa dei soldati che fuggono è esagerata, dovendo le loro gambe fare passi enormi. La convenzionalità delle forme è stata già da noi avvertita anche negli altri dipinti del Gozzoli, e costituisce, per così dire, una delle caratteristiche del nostro pittore.

[2] Nella parte mancante della pittura e dell'intonaco, sull'arricciatura del muro vedonsi tracciate col pennello in tinta rosso-cinabro le forme generali delle figure a guisa di cartone, destinate ad essere coperte, parte a parte, dall'intonaco sul quale si eseguiva il dipinto. Intorno a questo modo di esecuzione usato dagli antichi nostri maestri, vedasi quanto fu detto nel vol. III di questa opera, pag. 94, e anche la nota 2.

Da un disegno fatto a contorni con la penna e colorito, che trovavasi nella Galleria dell'Accademia di Pisa, possiamo conoscere quanto ricca di figure fosse questa composizione. Il disegno suaccennato, dai caratteri che esso presenta, pare esser copia eseguita nel 1600 o dal disegno originale o dall'affresco. In questa copia si vede tutta la figura di quel fanciullo che manca nell'affresco dove la pittura cadde con l'intonaco, e dove è invece tracciato il rimanente della figura virile che gli sta dietro: il che fa supporre che sia un'aggiunta fatta quando, coperta quella parte con l'intonaco, Benozzo dipinse l'affresco. Il detto disegno è quello che il Rosini (op. cit., pag. 186) ricorda al tempo suo presso i signori Frosini, affermando che tutti i contorni erano sbagliati.

Il Vasari racconta che in questa storia Benozzo ritrasse « Marsilio Ficino, fra certi prelati; l'Argiropolo, dottissimo greco; e Batista Platina, il quale aveva prima ritratto in Roma;[1] ed egli stesso sopra un cavallo, nella figura d'un vecchiotto raso, con una berretta nera, che ha nella piega una carta bianca, forse per segno, o perchè ebbe volontà di scrivervi dentro il nome suo.[2] »

Il Morrona dopo aver riferito quanto ci narra il Vasari, aggiunge: « Altri scrittori pel ritratto di uno della famiglia de' Visconti Duchi di Milano, quella figura additarono che aveva un neo sul naso, ed il giovane appresso lo credettero suo nipote. L'immagine di Lorenzo Gambacorti, con berretto e abito rosso proprio degli Anziani di quel tempo, ci fu chiara per la iscrizione che v'era; ma dessa con una parte dell'indicata veste con molta naturalezza piegata, perì miseramente dietro all'intonaco di fresco caduto. »[3]

La pittura è ridotta in così cattivo stato di conservazione da non permettere di riconoscere quali sieno le figure indicate dal Vasari e dal Morrona; e il disegno, di cui si è fatto cenno, fu eseguito in modo così libero danon aiutarci in questa ricerca.[4]

[1] Il Platina aveva nome Bartolommeo e non Battista. Vedi Vasari, vol. IV, pag. 187, nota 3.

[2] Vedi Vasari, vol. IV, pagg. 187-88.

[3] Morrona, op. cit., tomo II, pag. 222.

[4] Tra i documenti riferiti dal Ciampi (op. cit., pag. 155) si hanno anche i seguenti:

« E de avere al di 1 di maggio 1485 lire mille quattrocento sessanta sei soldi 13 den. 4, sono per dipintura di storie tre misse quattro a misura perchè ve ne storie due all'ultimo che sono per tre storie, cominciando la prima di queste tre quando Moixe fe battaglia con cinque per passare il fiume Giordano, e che Davit amazzo Golia. L'ultima quando la reina Saba andò a visitare Salamone. »

« d'accordo ditto . . . . . . lire 1466 sol. 13 den. 4, e de avere libre ventiquattro sol. diciotto denari X li quali si sono lassati perchè

Questa grandiosa opera del Camposanto di Pisa, venne compiuta da Benozzo nello spazio di sedici anni. Fu infatti incominciata nel 1468 (stile pisano 1469), e il pagamento dell'ultima storia rappresentante la Regina Saba che visita Salomone, porta la data del 2 maggio 1484 (stile pisano 1485).[1]

Dobbiamo convenire nel giudizio espresso dal Vasari su questa opera « terribilissima, » che il Gozzoli dimostrò « in questo lavoro un animo più che grande; perchè dove sì grande impresa arebbe giustamente fatto paura a una legione di pittori, egli solo la fece tutta e la condusse a perfezione. »[2]

Nella denunzia al Catasto fatta in Firenze nel 1480 da Benozzo e dal fratello Domenico, si dice che oltre le terre possedevano una casa in Firenze dove abitava Benozzo, ed un'altra in via Santa Maria in Pisa, nel

potea domandare magiore, come sa messere Antonio operaio di Duomo . . . . . . lire 24 sol. 13 den. »

« A dì 6 di settembre 1470 lire trenta due soldi dieci, sono per libre 50 di cera prese per fare onore a Lese suo Padre (di Benozzo quando morì). »

[1] Vedi Ciampi, op. cit , pag. 155; Morrona, op. cit., tomo II, pag. 222 in nota, e Förster, Beiträge, op. cit., pag. 131.

[2] Vasari, vol. IV, pag. 187.

Noi crediamo che il Vasari con l'espressione « egli solo la fece tutta, » volesse dire che nessun altro pittore vi pose mano, ma non che egli non si valesse dell' opera di aiuti o discepoli, poichè tanto in questo affresco quanto negli altri precedenti, e maggiormente quanto più avanzava nalla sua carriera artistica, vi si vede la mano d' altri artisti. Nè basta: vedremo più innanzi che mentre Benozzo attendeva ai lavori del Camposanto pisano prese a fare altri lavori. Siamo anzi d'opinione che egli per condurre tante opere e così vaste, dovesse necessariamente servirsi, più di qualunque altro maestro, dell' opera di aiuti. A questo appunto dobbiamo attribuire i difetti e le imperfezioni che analizzando i suoi lavori facilmente si avvertono. Se Benozzo avesse preso a fare un minor numero di opere, e le avesse tutte eseguite da sè, teniamo per fermo che le sue pitture sarebbero migliori di quanto non sono. In prova di ciò basti ricordare la figura rappresentante San Sebastiano, che vedesi su uno dei pilastri a sostegno dell'arco che mette al coro della chiesa di Sant'Agostino in San Gimignano, dipinto da Benozzo.

popolo di San Simone, dove dimorava con la famiglia.[1]

L'operosità infaticabile di Benozzo si desume anche dal numero delle pitture che egli eseguì durante il suo soggiorno a Pisa.

Disputa di S. Tammaso nel Museo del Louvre.

Una di queste è quella rappresentante la Disputa di San Tommaso d'Aquino, dipinta per il Duomo di Pisa, e che ora trovasi nel Museo del Louvre.[2]

In alto vedesi di fronte Cristo benedicente, racchiuso in un cerchio da cui si diffondono all'intorno raggi di luce. Poco più in basso, da un lato, sta San Paolo con in mano un libro e la spada; dall'altro Mosè con le Tavole della legge. In prossimità, ma un poco più sotto, sono i quattro Evangelisti, due per parte inginocchiati sulle nubi, in atto di scrivere. Tra questi, nel mezzo sotto al Salvatore, leggesi la scritta: Bene . Scripsisti . De . Me . Thoma.

Sotto a questa scritta, nel centro, vi è San Tommaso d'Aquino seduto entro un tondo luminoso,[3] presso a' cui piedi è disteso in terra il dottore dell'Università di Parigi Guglielmo de Sant' Amour, che guarda cogitabondo dinanzi a sè, in atteggiamento di maraviglia per l'eloquenza del Santo, e tenendo tra le mani un libro aperto per metà.

Da un lato, a sinistra di chi guarda il dipinto, è scritto: « Vere . hic . est . lvmen . ecclesiae; » e dall'altro lato: Hic . Adinveni . Omnem . Via . Discipline.

Più inferiormente figurò l'assemblea di Anagni presieduta da papa Alessandro VI.[4] Da un lato a sinistra

[1] Vedi Gaye, op. cit., vol. I, pag. 271.

[2] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 188.

[3] Nell'aureola di San Tommaso è scritto: sanctvs . thommas

[4] Il Rosini nella sna *Storia della Pittura*, vol. VII, pag. 257, avverte, che nella figura del Papa seduto che il Vasari ci dice esser Sisto IV, vedrebbe invece papa Giovanni XX, il quale pronunzia la

di chi guarda, si vede il Pontefice con un libro aperto sulle ginocchia, su cui posa l'indice della mano destra; l'altra mano è piegata al petto sul piviale. Col capo di profilo, è rivolto verso le figure che gli stanno di faccia ritte in piedi. Alla sinistra del Pontefice fanno cerchio cardinali, vescovi e frati di vari Ordini, seduti in diversi atteggiamenti, dei quali alcuni con un libro in mano. Dietro a questi, se ne vedono molti altri ritti in piedi, disposti in cerchio sino sul davanti del quadro. Un poco più in basso vi sono le mezze figure di altri quattro formanti un semicerchio dinanzi al Pontefice, con fogli o libri nelle mani.[1]

La composizione non difetta d'ordine e di buona disposizione; le figure hanno buone proporzioni, movimenti naturali e varii, lineamenti e forme diverse, e per la maggior parte paiono cavate dal vero. Bello è pure il panneggiamento delle vesti, e dignitoso il portamento di esse, ma il colorito e l'esecuzione tecnica sono come usò Benozzo, sebbene in questo lavoro vi mettesse maggiore studio e diligenza che non negli affreschi del Camposanto.[2]

Due tavole di Benozzo sono nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Pisa, la prima delle quali rap-

canonizzazione di San Tommaso; ma pur correggendo la svista (papa Giovanni XXII fu il papa che nel 1323 decretò la sua santità), è più ragionevole supporre che la chiesa pisana tenesse ad avere il ritratto del pontefice allora vivente, e così ordinasse al Benozzo. Vedi Igino Benvenuto Supino, op. cit., pag. 14.

[1] Questa composizione ci rammenta quella rappresentante lo stesso soggetto dipinto dal Traini, che trovasi nella chiesa di Santa Caterina in Pisa.

Vedasi il cap. IX, vol. II di quest' opera, *Vita di Francesco Traini*, pagg. 169-170, e la nota.

[2] La tavola è nel Museo del Louvre, dove prima portava il numero 72 ed ora è segnata col 199. Fu restaurata ed è coperta da cattive vernici che rendono il dipinto alquanto triste, con superficie vitrea.

presentante la Concezione, pervenne dal monastero di Santa Marta in quella città.

Concezione nell' Acc. di Belle Arti in Pisa.

La Vergine è seduta di faccia in grembo alla madre Sant'Anna, e tiene col braccio destro Gesù, parimente seduto, che si presenta di tre quarti rivolto verso Sant'Anna, alla quale porge con la mano del braccio sinistro allungato un fiore, mentre con le dita della mano dell'altro braccio, pure allungato, prende il pollice della mano sinistra della Vergine. È questo un motivo grazioso. I tipi e le forme sono delle migliori di Benozzo, e il Putto ricorda quelli di Fra Filippo.

Sotto a questo gruppo, ma da un lato, è una femmina in ginocchio già inoltrata negli anni, con le mani giunte a preghiera. Dall'altro lato vedonsi pure inginocchiate e a mani giunte, altre due giovani donne.[1]

Superiormente, nella cuspide, v' è tra le nubi la mezza figura dell' Eterno che con la destra alzata benedice, mentre piega l'altro braccio a sè. Questa mezza figura è racchiusa dentro cerchi, i quali diffondono raggi di luce. Più in basso, nel mezzo, è la colomba simbolo dello Spirito Santo.[2]

[1] Il fondo è formato da un arazzo con fiorellini verdi e gialli.

[2] Questo dipinto su tavola è chiuso nella sua antica cornice, in parte a colori e in parte dorata, avente ai lati due pilastri con base e capitelli. Nella parte superiore della cornice sono alcune testine d'Angeli a chiaroscuro, e festoni di foglie. Le figure principali sono un terzo della grandezza naturale. Nell' aureola che circonda la testa di Gesù è scritto: IESVS . CHRISTVS; in quella della Madonna: AVE . MARIA . MATER . DEI; in quella di Sant' Anna: MATER . MARIA . VIRGINIS, ed in quella dell' Eterno: PATER . OMNIPOTENS.

Il dipinto ha sofferto in alcune parti; il manto azzurro della Vergine fu particolarmente danneggiato, e cattive vernici resero dura e vitrea la superficie.

Sappiamo dal Polloni che il dipinto trovavasi nel convento di Santa Marta, e il Supino, op. cit., pag. 10, ci fa sapere che un inventario dell'Accademia lo registra come appartenuto al monastero di San Domenico, e che non gli fu possibile verificare l'esattezza dell' una o dell' altra di queste asserzioni.

Abbiamo già avvertito nel volume precedente di quest' opera, che

Vergine col Putto e Santi nell' Acc. di Belle Arti in Pisa.

L'altra tavola rappresenta la Vergine col Putto e Santi e Sante. La Vergine è seduta in trono, e tiene seduto sulle ginocchia il divino Figliuolo, che ha nella mano sinistra un uccellino. A destra della Vergine sono figurati San Benedetto e Santa Scolastica; a sinistra Sant'Orsola e San Giovanni Gualberto. Due Angeli tengono una corona sospesa sul capo della Madonna.

Le figure di questo dipinto su tavola, hanno dimensioni poco minori del naturale; e sebbene non si possa annoverare fra i migliori di Benozzo, è certamente opera sua.[1]

Vergine col Putto nel monastero di Sant'Anna.

Nel monastero di Sant'Anna abbiamo veduto un grazioso dipinto su tavola, in mezzo al quale è posta di faccia la Vergine col ginocchio sinistro in terra, che tiene seduto il Bambin Gesù, sorreggendolo con la mano e col braccio destro sul suo ginocchio. Essa guarda il Putto e con la mano sinistra abbassata toglie una rosa bianca da un vaso che le sta dinanzi sopra un gradino.

i quadri dell'Accademia di Belle Arti, insieme ad altri provenienti da chiese, furono trasportati nel soppresso convento di San Francesco, ridotto non è molto a Museo civico dall' Ispettore dei monumenti, signor Igino Supino, il quale dispose i dipinti, come gli altri oggetti artistici, con molta cura ed abilità, facendo eseguire da mano esperta tutti i lavori necessari.

Il dipinto di Benozzo è indicato col n. 24.

[1] Il dipinto era alterato da vernici e in qualche parte ritoccato con colori, come si può vedere, a cagion d'esempio, nella testa dell'Angelo posto a sinistra dello spettatore, nelle vesti della Vergine e di Sant'Orsola. Una fenditura divideva in due la tavola, dall'alto al basso, traversando la figura dell'Angelo che è a sinistra dello spettatore, ed il braccio della Vergine. I Santi portano i loro nomi scritti nelle aureole dorate.

Il dipinto pervenne alla Galleria dal monastero di San Benedetto; lo ricorda il Vasari nel vol. IV, pag. 188, ed è indicato col n° 23.

Anche per questa tavola, come per tutte le altre pitture della detta Galleria, una mano esperta cercò di riparare ai danni sofferti. Fatta scomparire la fenditura, furono tolte le cattive vernici che deturpavano la pittura, e fu assicurata l'imprimitura dipinta alla tavola per modo da far riacquistare al lavoro molto di ciò che aveva perduto.

Il Putto con la mano del braccio sinistro semipiegato e alzato, si sostiene alla veste della Madre nello stesso tempo che pone l'altra su una melagrana appoggiata alla coscia destra. Ai lati stanno due Angeli: quello a destra dello spettatore, veduto quasi di schiena, volge la testa verso la Vergine tenendo gli occhi bassi, e suona l'arpa, l'altro a sinistra si presenta di fronte, e guarda Nostra Donna nell'atto di suonare la mandòla. In alto vedesi la colomba simbolo dello Spirito Santo. Il fondo è dorato.

I caratteri di questo dipinto somigliano a quelli di Benozzo più che ad altri imitatori della maniera dell'Angelico.[1]

Tabernacolo presso Castelfiorentino.

Il 24 dicembre del 1484 il Gozzoli condusse a termine un tabernacolo che trovasi nei pressi di Castelfiorentino, sulla via che conduce a Meleto. In esso, dentro un finto altare, figurò la Vergine che allatta il Bambino Gesù, con ai lati San Paolo e Santa Margherita; Santa Caterina e San Pietro. Sotto, a sinistra di chi guarda, in un finto quadretto è la testa del Redentore, e ai lati del finto altare vi sono due Angeli, uno per parte, che tengono in una mano il giglio e con l'altra alzano una tenda, aiutati da tre altri Angeli posti in alto, scoprendo così il detto altare.[2]

Nella parete a sinistra dello spettatore sono rappresentate le Esequie della Vergine, la quale vedesi di profilo

[1] Anche questa tavoletta trovasi ora nel Museo civico, dove è indicata col n. 22. Dopo aver riveduto il dipinto, abbiam dovuto convenire col Supino che la faccia del Putto è un po' larga ed ha lineamenti tanto volgari da non parere lavoro di Benozzo, ma quasi una caricatura dei Putti di Fra Filippo. Come lo stesso Supino avverte, quella parte del manto che copre il capo della Vergine sembra un'aggiunta posteriore.

[2] In alcune parti mancano il colore delle vesti e l'azzurro del fondo. Manca altresì l'aureola della Madonna e tutto l'azzurro del suo manto, dove si vedono i segni incavati delle pieghe e la preparazione rossiccia.

in mezzo, distesa supina sulla bara. Presso al suo capo sta San Pietro con un libro aperto tra le mani, in atto di recitare le preci dei morti, e ai lati del medesimo sono due Angeli coi ceri accesi. Intorno al cataletto formano un semicerchio gli altri Apostoli in isvariati atteggiamenti di dolore e di preghiera. In mezzo a loro è Nostro Signore che con la mano destra alzata imparte la benedizione alla Madre defunta, mentre con l'altro braccio piegato tiene a sè stretta una figuretta tutta coperta, eccettochè nel volto, da un panno bianco; la qual figuretta sta a significare l'anima della Madonna.

Dall'altro lato del cataletto, di riscontro a San Pietro, si vede uno degli Apostoli, che rivolto alla Vergine tiene con le mani un fusto d'albero che rappresenta una palma. Stanno ai lati di questa figura un Angelo per parte con ceri accesi, e appresso ve n'è un terzo che tiene alzato il turibolo e vi soffia dentro.

Sul davanti, nel centro, vedesi di profilo un vecchio inginocchiato e a mani giunte in atto di preghiera, anch'esso rivolto verso la defunta. Dietro a lui si presenta di profilo un'altra figura di mezza età, pure con le mani giunte e in atto di guardare la Vergine. A queste segue la figura di un giovane inginocchiato e rivolto alla defunta, il quale ha le braccia conserte al petto.

In alto si scorge, in mezzo, la figura dell'Eterno che benedice, racchiusa dentro cerchi luminosi e circondata da Serafini e Cherubini. Sotto vi è la colomba, simbolo dello Spirito Santo; a' lati vedonsi Angeli ad ali spiegate in atto di volare, i due primi de' quali gettano rose sulla salma della Vergine.

La storia è rappresentata in aperta campagna, dove a tergo degli Apostoli sorgono alcune palme ed un pino. Ai lati vedonsi alcune montagne.

Abbiamo in questo dipinto la solita composizione

tradizionale ricca di figure. Gli Angeli si debbono riguardare come la parte migliore, e graziose sono le mosse di quelli che gettano fiori.[1]

Nella parete di faccia è figurato il sepolcro della Vergine, con intorno, disposti a semicerchio e in movimenti svariati, gli Apostoli. I quali stanno con le teste rivolte in su per vedere la Madonna portata in cielo dagli Angeli; alcuni alzano le mani compresi da meraviglia, ed uno in mezzo e di faccia a noi appoggia le mani al sarcofago, e piegando alquanto la persona vi guarda dentro.

Da un lato, a sinistra dello spettatore sul davanti, vedesi una figura di piccole proporzioni inginocchiata, con le braccia conserte al petto e col capo rivolto alla Vergine.[2] Da questo lato, cioè a sinistra, scorgesi in alto dietro ad un poggio e di profilo, la figura di San Tommaso rivolto con la testa verso la Madonna, dalla quale riceve con le mani alzate la Cintola. Essa sta seduta sulle nubi e si presenta a noi di fronte, con la mano sinistra al seno, mentre con l'altra porge la Cintola al Santo. È dentro un cerchio pieno di Serafini, ed è trasportata in cielo da due Angeli, uno per parte. Altri quattro Angeli volanti le fanno corona in atto reverente, tenendo le braccia conserte al seno.

La scena è chiusa da montagne con qualche albero. Nel mezzo vedesi in lontananza una città, che pare rappresenti Castelfiorentino. Il tutto stacca sul cielo azzurro.

[1] Come sempre, gli Angeli sono imitazione di quelli dell'Angelico. In molti luoghi la pittura è offesa; più danneggiate di tutte sono le figure che pregano in ginocchio sul davanti, e in particolar modo il vecchio, che dal modo di vestire si giudicherebbe un prelato. Queste tre figure paiono ritratti, e potrebbero rappresentare personaggi della famiglia che ordinò questo lavoro a Benozzo.

[2] Questa piccola figura sembra ritratta dal naturale. Non somiglia punto ai ritratti ricordati nella pittura della parete di faccia, che pregano in ginocchio.

Anche questa composizione, come l'altra di faccia, è ricca di figure. La parte migliore del dipinto è quella della Vergine trasportata in cielo dagli Angeli.[1]

Nel centro della vôlta vedesi la mezza figura di Cristo benedicente, e nei quattro scompartimenti i quattro Evangelisti coi rispettivi simboli. Questa pittura ha in alcune parti sofferto, in altre è mancante.

Nella grossezza dell'arco che mette alla cappella sono, in alcuni tondi, le iniziali del nome di Gesù nel centro, e da ambedue i lati sei mezze figure di Santi.

Questi dipinti mostrano la solita maniera di Benozzo.[2]

[1] L'affresco, al pari dell'altro, è in alcune parti ritoccato con tinte, e in altre vi manca il colore.

[2] In una pietra murata da un lato presso la porta, si legge questa iscrizione:

HOC . TABERNACVLV . FECIT . FIERI . DVS . GRATIA . PRIOR . CASTRI . NOVI . AD . HONOREM . SCE . MARIE . VIRGINIS . DIE . XXIIII . DICENBRIS . MCCCC . LXXXIIII.

Nel finto parapetto dell'altare leggesi parte d'un'altra iscrizione, di cui restano le parole seguenti:

MAIE , F . M . BEN ....
FIORENTIN[S] . DEPI ....

Quanto manca si perdette quando molti anni sono vi fu collocato il nuovo altare in muratura a ridosso di quella parete, ma dalle parole che ancora restano rilevasi che Benozzo eseguì questo dipinto.

Un'altra iscrizione rigira sotto ai dipinti, la quale è per modo legora e mancante da non poter leggere altro che le seguenti parole sotto il dipinto rappresentante le Esequie della Vergine, presso alla parete di mezzo: « di castello di Valdelsa pha, » scritte coi caratteri e con le forme proprie del tempo del pittore, e la data « A . D . MCCCC . LXXXIIII, » e l'altra data, in continuazione di questa, sulla prossima parete « A . DÌ . XXIII . DI . DICEMBRE. »

Che questo tabernacolo fosse originariamente aperto davanti e poi richiuso, lo possiamo desumere dalle mezze figure dei Santi che vedonsi tra l'ornato nell' arco che mette al tabernacolo, poichè una metà del dipinto nel giro dell' arco ne porta il segno; il qual segno è altresì nei pilastri che sostengono il detto arco. Demolito quel muro, ne fu alzato un altro alquanto più innanzi, ed è quello che ora esiste con la porta nel mezzo per dare accesso al tabernacolo. Da un lato della detta porta, sull'estremità a sinistra, trovasi un'altra lapide che

Quest'opera del Gozzoli fu condotta a termine il 24 dicembre del 1484, cioè tre anni dopo compiuti i grandi affreschi del Camposanto pisano, ed è l'ultimo de' suoi lavori a noi noti. Vi si conosce una maniera più larga e progredita, sebbene non sia delle migliori sue opere. Noi pensiamo che ciò dipendesse dalla età avanzata del maestro e dall'essersi valso nell'esecuzione di qualche pittore mediocre. Oggi non è possibile indovinare chi lavorasse con lui, ma è evidente che, mista alla sua maniera, v'è quella d'un altro artista. Troppi erano a quel tempo i pittori mestieranti, che andavano a lavorare da una bottega all'altra, i quali spesso congiungevano e, per dir così, fondevano varie maniere, quella del pittore presso cui si trovavano e l'altre che avevano apprese altrove da altri maestri.

Dobbiamo ora ricordare altre opere di Benozzo in Pisa.

Crocifisso in San Domenico Pisa.

Nella piccola chiesa attigua al convento di San Domenico v'è una piccola tavola già da noi veduta, ma di cui ci sfuggì di far cenno nelle altre edizioni di questa opera. Essa rappresenta Cristo crocifisso circondato da quaranta martiri.

Crocifissione in San Domenico Pisa.

Nel refettorio del convento di San Domenico trovasi pure un'altra pittura (da noi non veduta), rappresentante una « crocefissione, con figure grandi al vero, dipinta nella parete di testa del Refettorio, sopra la porta d'accesso; subito di fianco a questo affresco, un San Domenico, ritratto a mezza figura, con l'indice della mano destra sulla bocca per indicare il silenzio, mentre due Angeli sorreggono... una tenda rossa. »[1]

ricorda come nel 1853 furono restaurati le muraglie e il tetto e fu costruito il muro della facciata.

[1] Vedi la descrizione che fa di questo dipinto il Supino (op. cit., pagg. 11 e 12).

Un'altra tavola dipinse Benozzo nella chiesa detta della Spina in Pisa, di cui s'ignora quale sorte abbia avuto. Non ne resta che il ricordo nei libri di amministrazione che il Supino trovò fra le carte sciolte dell'Archivio Roncioni, in un libro d'Entrata e Uscita dell' anno 1486, registrato erroneamente come appartenente alla chiesa di San Frediano, mentre, come può leggersi in fondo, si riferisce invece alla chiesa della Spina.[1]

Vergine col Putto e Santi a San Lazzaro presso Pisa.

Nella residenza dei cappellani del Duomo in San Lazzaro fuori di porta San Luca in Pisa, viene indicata per opera di Benozzo una pittura su tavola rappresentante la Vergine col Bambino Gesù, fra i Santi Lazzaro, Lorenzo, Antonio abate e Bernardino. Nella parte inferiore veggonsi inoltre un uomo e una donna inginocchiati. La pittura ha questa scritta: « GIANPIERO . DA . PORTOVENERE . E . MONA . MICHELA . DALLA . SPETIE . FECIONO . FARE . QVESTA . TAVOLA . MCCCCLXX. »

Nella predella è figurata la Resurrezione di Nostro Signore fra i Santi Pietro e Stefano.

Questa tavola molto rovinata e attribuita a Benozzo, è una rozza pittura cavata da un suo disegno e fatta eseguire da Benozzo mentre coloriva i dipinti nel Camposanto, a qualcuno dei suoi aiuti.

Sappiamo anche che il Gozzoli lavorò nel 1492 e 1493 per Don Simone di Francesco Marzi da Bibiena, Padre abate della Badia di San Michele in Borgo di Pisa.[2]

[1] Vedi in proposito l'op. cit. del Supino, pag. 16, dove si riportano anche i pagamenti fatti a Benozzo il 7 dicembre, il 14 e 27 gennaio.

[2] « A di 24 luglio 1492 m.° Benozzo.... da Firenze dipintore, il quale dipinse nel Camposanto — de avere da me (Don Simone di Francesco Marzi dabbibiena padre Abate) questo dì 28 luglio 1492 al pisano Lire 411.... sono per dipintura di fighure sei senza gli angno-

Il 19 gennaio del 1497, in compagnia di Cosimo Rosselli, di Pietro Perugino e di Filippino Lippi, Benozzo è incaricato della stima delle pitture a fresco ese-

letti che lui ae fatto ammezza la scala che entra in chiostro, a sue spese tutto collarme mia disopra degli dacordo di quella facciata de avere in tutto L. 52.

» Et de avere da me L. XX sono per dipintura del tabernacolo del corpo di Cristo che la dipinto con alquanti anguli di sopra et adamatura del tabernacolo di marmo che vera innanzi che era solamente bianco, del quale adamo dipictura ave davere Lire questo di 26 agosto 1492, L. 20.

» Et de avere 20 lire soldi 2 sono per dipintura dellarme mia nella volta dinanzi alla cucina et per dipintura della porta del refettorio con quel Sambenedetto, et alia angeli et ilcimazio et chosi una opera a dipingere il contio deluscio di cucina questo 20 di marzo 1493, L. 20

» Et de avere L. 79 soldi 11 sono per dipintura dellarme della polta del refettorio con Sammichele et per dipintura della mensa del nostro Signore in refettorio et della storia di S. Benedetto in chiostro et delle figure ne tondi sopra lusci in chiostro, in tutto montano L. 79 soldi 11. » *

Altre notizie abbiamo da ricordare relative a pitture d'importanza secondaria di Benozzo, per le quali certamente egli si servì di aiuti che teneva nella sua bottega:

« A dì 3 di maggio dell'anno 1489 (stile pisano) torna (*Benozzo*) a Firenze « per la brigata sua, » e il 14 dello stesso mese l'Opera paga alla moglie di Iacopo di ser Tommaso da Campiglia lire 22, soldi 8, in fiorini 4 larghi, « per parte di pigione di casa dove egli sta. »

» Il 6 di settembre del 1470 prende della cera per far onore a Lese, suo padre, e il 5 ottobre l'Opera paga le spese per il monumento dove si misse il padre di Benozzo. »

« Nel 1473 compera una casa « da quelli di Tripalle. » Nel 1480 per fuggire la morìa va a Legoli, ove dipinge a un crocevia, un tabernacolo con la Crocifissione, la Vergine col Figlio e vari Santi, e l'Annunziazione. »

Nel 1472 lo sappiamo « .... a dipingere una bandiera « che non gostò nulla, » e Bernardo, fratello di maestro Benozzo, l'aiutò un dì a dipingerne altre fatte di nuovo, una delle quali, per la cupola, aveva la Nostra Donna col Bambino in collo, l'altra, che doveva andare dinanzi alla « faccia reale, » l'Assunzione. Nel 1482, dipinse una cassa, entro la quale si doveva riporre la cera offerta in duomo, secondo l'uso dei cittadini pisani, per la festa dell'Assunta, del qual lavoro egualmente

* Queste notizie ci furono date dal defunto signor Giuseppe Fontana di Pisa, il quale ci disse d'averle trovate in quei pochi libri conservati nella Badia di San Michele in Borgo di Pisa, da lui consultati. Nel Libro Debitori e Creditori A del 1487, a pag. 112 si legge il passo surriferito.

guite da Alesso Baldovinetti nella cappella Gianfigliazzi in Santa Trinita.[1] Ma l'anno dopo egli era già morto, come sappiamo dalla portata al Catasto del 1498, quartiere di Santo Spirito, gonfalone Drago, fatta da Bartolommea, figliuola di Benozzo, e moglie a Piero di Francesco di Paolo.[2]

Il Vasari racconta che Benozzo morì « nella città di Pisa, abitando in una casetta che in sì lunga dimora vi si aveva comperata in Carraia di San Francesco. »[3]

Oltre alle pitture già mentovate in nota, il Vasari ricorda che in Volterra, Benozzo « ancora fece alcune opere; delle quali non accade far menzione.[4] Noi a Vol-

il nostro pittore « non ne volse nulla; » nel 1489 due bandiere, in una delle quali colorì la Nostra Donna, e nell'altra il giglio, e finalmente, nel 1495, il 29 di aprile, il Camarlingo del Comune di Pisa pagò a maestro Benozzo dipintore lire XVI piccioli, a lui contanti, per la dipintura de le bandiere de' pifari e tronboni a gigli d'oro; e nell'agosto del medesimo anno dall'Opera della chiesa maggiore ebbe lire sedici e soldi quattro per la pittura di altre cinque bandiere, che dovevano essere collocate sul duomo e sul campanile. »

Così il Supino, op. cit., pagg. 3 e 4.

[1] Vedi vol. VI, pag. 55, di quest'opera.

[2] Vedi Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 53 in nota.

I lavori di Benozzo ricordati dal Vasari, di cui non si ha più notizia, sono i seguenti:

In Firenze « in San Friano, un Transito di Sant'Ieronimo, ch'è stato guasto per acconciare la facciata della chiesa lungo la strada. » (Vol. IV, pag. 185).

In Roma « nella torre de' Conti, cioè sopra una porta sotto cui si passa, fece in fresco una Nostra Donna con molti Santi; ed in Santa Maria Maggiore, all'entrar di chiesa per la porta principale, fece a man ritta in una cappella, a fresco, molte figure che sono ragionevoli. » (Ivi, pag. 186). In Pisa « alle Monache di San Benedetto a ripa d'Arno, dipinse tutte le storie della vita di quel Santo » (ivi, pag. 188), « e nella compagnia de' Fiorentini, che allora era dov'è oggi il monasterio di San Vito, similmente la tavola e molte altre pitture » (ivi). « In Santa Caterina de' Frati Predicatori, nella medesima città, fece due tavole a tempera, che benissimo si conoscono alla maniera: e nella chiesa di San Niccolò ne fece similmente un'altra; e due in Santa Croce, fuor di Pisa » (ivi, pag. 188).

[3] Vol. IV, pag. 190.

[4] Ivi, pag. 189.

Pittura nella cappella della Vergine in Volterra.

terra abbiamo veduto soltanto della sua maniera un tabernacolo dipinto a fresco nella cappella detta della Vergine Maria in Cattedrale. È rappresentata con piccole figure l'Adorazione dei Re Magi con numeroso seguito, ma ci pare che questo lavoro fosse più o meno ritoccato con colore in occasione di restauro.

Affreschi in Ligoli.

In una cappella a Ligoli (borgata che trovasi fra Pontedera e Volterra) vedemmo alcuni affreschi che sono attribuiti a Benozzo,[1] e fu già da noi avvertito che egli, nel 1480, erasi rifuggito a Ligoli per causa della moria.

L'esecuzione tecnica di questi affreschi è scadente, per la qual cosa crediamo che Benozzo si servisse di aiuti per eseguirli.

Pitture nell'Isola Maggiore.

Ci hanno detto che nella chiesa di Sant'Angelo nell'Isola Maggiore del Trasimeno vi sono alcuni dipinti di Benozzo, assai mal ridotti, (i quali non abbiamo veduto perchè tutte le volte che volemmo andarvi, ne fummo impediti a causa di tempeste). Il Guardabassi nel suo « Indice-Guida dei Monumenti pagani e cristiani nella provincia dell'Umbria (Perugia, 1872), » ricorda in quella chiesa una « tavola a tempera in forma di croce sagomata. » Nel centro il Crocifisso; nella sagoma finale superiore, San Girolamo, San Michele e Sant'Antonio; in quelle laterali, la Vergine e San Giovanni (deperito), ed in quella ai piedi del Crocifisso, San Francesco e la Maddalena oranti; opera attribuibile a Benozzo Gozzoli. — Abside, fu questo un tempo completamente decorato di affreschi dei quali ora conservansi i seguenti. Sulla grossezza dell'arco d'ingresso, Gesù e gli Apostoli in mezze

[1] La cappella è nella casa di monsignore della Fantaria, ora defunto. Gli affreschi che rappresentano Cristo in croce, la Vergine col Bambino circondata da Santi, e la Salutazione Angelica, sono molto deperiti.

figure tra finissimi ornati. Nella vôlta, gli Evangelisti; queste opere possono attribuirsi al Gozzoli. »

Dobbiamo ora ricordare altre opere assegnate a Benozzo che attualmente si vedono in diverse Gallerie, ma che, secondo noi, non tutte hanno caratteri tali da doversi attribuire a lui.

Gradino nella Gall. degli Ufizi.

Il solo suo dipinto che si trovi in Firenze è un gradino d'altare con mezze figure, nella Galleria degli Ufizi.

Nel mezzo è rappresentata una Pietà; da un lato si vedono San Giovanni e Santa Maria Maddalena, Santa Caterina sposata dal divino Infante in braccio alla Vergine; dall'altro Sant'Antonio e un Santo benedettino.

Nella Galleria porta il n. 1302, e trovasi nella sala di Lorenzo Monaco. Si dice pervenuto dal convento di Santa Croce in Firenze nell'anno 1847.

Storie di San Giacinto nella Gall. Vaticana.

Nella Galleria Vaticana si conserva una bella tavoletta di forma allungata, dove son rappresentati alcuni fatti della vita di San Giacinto. Il dipinto, con piccole figure, è indicato come opera di Benozzo e porta il n. 35. Ma la maniera è di un artista della scuola ferrarese. Ne riparleremo discorrendo delle opere di Cosimo Tura e di Francesco Cossa, maestri ferraresi, che furono contemporanei di Benozzo.

Annunziata nel museo di Berlino.

Nel museo di Berlino un dipinto, col n. 1065, rappresenta l'Annunziazione dell' Angelo a Maria. Pare copia d'un dipinto di Fra Filippo Lippi rappresentante lo stesso soggetto; e infatti nel nuovo catalogo è indicato come « arte di Fra Filippo. » È probabile che sia opera di un suo imitatore.

Ratto d'Elena nella Gall. Naz. di Londra.

Oltre al quadro già mentovato, che Benozzo dipinse nel 1461 per la compagnia di San Marco in Firenze, la Galleria Nazionale di Londra possiede una tavoletta ottagona dentrovi il Ratto di Elena.

In un paese tutto pieno di scogli presso al mare,

alla destra dello spettatore, vedesi un piccolo tempio con una statua dorata di qualche divinità greca. Da questo tempio Paride e i suoi compagni portano alla nave Elena, la bella moglie di Menelao, e le donne della sua casa.[1]

Vergine col Putto e Santi nel museo di Colonia.

Nel museo di Colonia è indicata come opera di Benozzo una tavola rappresentante la Madonna in trono col Bambino Gesù, avente ai lati San Giovanni Battista e San Gregorio, San Giovanni Evangelista e San Giuliano. Sul davanti stanno inginocchiati San Domenico e San Francesco d'Assisi.

Inferiormente si legge questa scritta:

Qvesta Tavola Fu Fornita A dì xxvii Di Marzo mcccclxxiii.

Al Tempo Del Magnifico Hvomo L. T. TO. Di Giovanni Salviati Cao Dissimo.[2]

Vergine col Putto e Santi in Buda-Pest.

Nella Galleria Esterhazy (già in Vienna, ora trasportata a Buda-Pest) abbiamo veduta una tavola col n. 64, nella quale è rappresentata la Vergine col Bambino Gesù fra i Santi Antonio abate e Lorenzo, e più inferiormente la mezza figura d'un frate che prega.

[1] Questo dipinto che apparteneva al marchese Alberghetti d'Arezzo, passò poi a far parte della Raccolta Lombardi Baldi in Firenze, dove era indicato come parte d'una cassa nuziale, ed il soggetto come il Ratto di una sposa veneziana.

La composizione, con figure piccole in costume del sec. XV, mostra caratteri ed esecuzione tecnica quali si riscontrano nelle opere di Benozzo.

Il dipinto fu restaurato con ritocchi e cattive vernici. Se il lavoro non è del Gozzoli, certamente appartiene a qualche imitatore dell'Angelico.

Nella Galleria porta il n° 591.

[2] Il dipinto dev' essere stato acquistato dopochè fummo in quella città. Il Supino (op. cit., pag. 17) dice: « Il Thode lo suppose destinato per Firenze; mentre, poichè la scritta sotto il dipinto ci indica che fu lavorato al tempo del dignissimo capitano Salviati, capitano molto probabilmente del Comune di Pisa, e diciamo probabilmente, perchè i registri di quel tempo mancanti non possono confermarcelo, così ci sarà lecito supporre che il quadro fosse effettivamente dipinto a Pisa e destinato a qualche pubblico luogo della città. »

Il dipinto era indicato come opera di Fra Filippo Lippi, e per ciò fu da noi ricordato fra le opere di quel maestro.[1] E poichè ci parve che i caratteri del dipinto corrispondessero a quelli di un artista che ricordava la maniera di Fra Filippo e di Benozzo, esprimemmo l'opinione che fosse opera di Giusto d'Andrea.

Le figure di questa tavola sono alquanto minori del vero.

Vergine col Putto e Santi in San Gimignano.

Nella Raccolta dei quadri del palazzo comunale in San Gimignano, v' è una tavola, che apparteneva alla chiesa di San Michele a Casale, poco lungi da San Gimignano. Vi è rappresentata la Vergine seduta col Bambino Gesù in braccio, che ha una melagrana in mano. Da un lato, ritti in piedi, vedonsi i Santi Giovanni Battista e Gregorio, e dall'altro San Francesco e Santa Fina. Il fondo è formato da un finto tappeto o arazzo tessuto in oro, con fiorami.

Le figure sono poco minori del naturale. Il dipinto è attribuito a Benozzo, ma secondo noi non devesi assegnare a questo maestro. Il Bambino ricorda alquanto quelli di Fra Filippo, mentre i caratteri, la tecnica esecuzione ed il colorito fanno credere che questo sia lavoro giovanile di Giusto d'Andrea.

Vergine col Putto e Santi in San Gerolamo presso Volterra.

Nella chiesa di San Gerolamo, presso Volterra, si vede un quadro rappresentante la Vergine e il Bambino con ai lati i Santi Antonio da Padova, Lorenzo, Cosimo e Damiano ritti in piedi. Ai lati del trono si presentano di profilo San Francesco e San Gerolamo inginocchiati; nel mezzo, sul davanti, vi è un vaso con gigli. Il fondo è in parte messo ad oro.

Il dipinto indicato come opera di Domenico Ghirlandaio non appartiene certamente a lui: ha piuttosto

[1] Vedi vol. V, pag. 238 di quest'opera.

caratteri e difetti quali si riscontrano nei lavori di Giusto d'Andrea.

Vergine che allatta il Bambino in Prato.

Nella Galleria comunale di Prato si conserva un dipinto già indicato col n. 12, ed ora col n. VIII.

Rappresenta la Vergine che allatta il Bambino, da lei tenuto sulle ginocchia; ai lati vedonsi i Santi Francesco, Girolamo, Antonio da Padova e un Santo Vescovo (forse San Ludovico). Il fondo è dorato: le figure sono grandi quasi quanto il vero.

Questa pittura è nello stesso stile della precedente, e vi si trovano fuse le maniere di Fra Filippo e di Benozzo. Il gruppo della Vergine col Putto ricorda alquanto la maniera del Ghirlandaio. Il colore è rossastro smorto, i contorni sono taglienti, i panneggiamenti triti e carichi di pieghe, e le figure alquanto stecchite e con le teste piccole.

Vergine col Putto e Santi nell'Acc. di Belle Arti in Firenze.

Nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Firenze era indicato col n. 23 ed ora porta il n. 28[1] un quadro in cui si vede la Vergine seduta in trono, che tiene ritto il Putto, il quale ha nella mano sinistra un globo aureo. Da un lato del trono stanno i Santi Antonio da Padova, Ludovico di Tolosa e Francesco d'Assisi; dall'altro i Santi Gerolamo, Bernardino da Siena e Sebastiano.

La pittura somiglia alle precedenti, e può essere assegnata a Giusto d'Andrea.

Giusto d'Andrea, figlio del pittore Andrea di Giusto (Manzini), di cui abbiamo altrove fatto menzione,[2] nacque nel 1440, e morì nel 1496. All'età di 18 anni (il 18 ottobre 1458) si mise come garzone nella bottega di Neri di Bicci, e il dì 11 maggio del 1459 se ne partì per tornarvi il 18 maggio del detto anno: poi di nuovo

[1] Nel catalogo è attribuito ad autore ignoto del secolo XIV.

[2] Vedi la Vita di Masaccio (vol. II, pag. 326 di quest'opera), e quella di Don Lorenzo Monaco (vol. II, pagg. 349-351).

lasciò quella bottega ai 12 agosto del medesimo anno per tornarvi un' altra volta dopo cinque giorni. Ma pare che nemmeno allora vi stesse lungamente. Il 13 novembre del 1459, Neri fa ricordo di averlo preso con sè un' altra volta per un anno, e dice anche che dal 28 luglio al 2 agosto 1460, egli « iscioperossi in fare » lavoro a Fra Filippo Lippi. [1] Finalmente, il 20 gennaio e il 6 febbraio dello stesso anno, fece saldo e ragione con Neri d' ogni e qualunque cosa avessero avuto a fare insieme.

Nel vecchio Libro della Compagnia de' Pittori trovasi registrato il nome di Giusto, pare sotto l'anno 1460.[2] Poi, come fu avvertito a suo luogo, dipinse con Benozzo Gozzoli nella chiesa di Sant'Agostino in San Gimignano, e con lui stette in più volte tre anni, lavorando come suo aiuto anche in Certaldo al tabernacolo dei Giustiziati. [3]

Abbiamo già ricordato altri dipinti attribuiti a Benozzo, nei quali si riscontrano caratteri ed esecuzione tecnica proprii di Andrea di Giusto. [4] Il Gozzoli, al dir del Vasari « lasciò dopo di sè, discepoli suoi, Zanobi Machiavelli fiorentino, e altri de' quali non accade far memoria, » [5] e tra questi è da annoverare Giusto di Andrea, supponendo che gli altri discepoli fossero artisti di poco valore, per non dire mestieranti.

[1] Questo è l'anno in cui Fra Filippo trovavasi a Prato e in cui gli era nato il figliuolo Filippino. Allora era molto trascurato nell'adempiere gl' impegni assunti di dipingere il coro della Cattedrale di Prato. Vedasi la Vita di Fra Filippo, vol. V, pag. 187 di quest'opera.

[2] Vedi Vasari, edito dal Sansoni, Commentario alla Vita di Lorenzo de' Bicci, tomo II, pag. 87.

[3] Vedi addietro, pagg. 82-85.

Il Gaye, op. cit., vol. I, pag. 213, riporta parte d' un documento in cui Giusto racconta d'aver preso parte alla cacciata dei Medici nell'anno 1494.

[4] Vedi addietro, pagg. 47, 62, 76, 85, 87, 129 e 130.

[5] Vedi Vasari, vol. IV, pag. 191.

Di Zanobi Machiavelli sappiamo che nacque nel 1418 da Jacopo di Piero e morì il 7 marzo 1479; [1] sappiamo pure che nel 1475 trovavasi in Pisa. [2]

Vergine Incoronata nel Museo del Louvre.

Di esso abbiamo due tavole eseguite per la chiesa di Santa Croce in Fossabanda, pochi passi fuori della porta alle Piagge in Pisa, o, come dice il Polloni, un tempo nella chiesa dei Minori Osservanti di Santa Croce. Una di queste si trova ora in Francia, al Louvre, rappresentante Cristo che incorona la Vergine, con alcuni Angeli ai lati, e in basso San Giovanni Battista, San

[1] Vedi Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 54.

[2] Che Maestro Zanobi si trovasse in Pisa nel 1475 si conosce dal seguente documento dell'Archivio capitolare della Primaziale pisana, filza M.

« Zanobi Macchiavelli dipintore silipresto un pesso di pietra quadra duno braccio per macinare colori, e prestollisi per commissione di piero neretti, come apparisce alle ricordanse. »

Tale notizia ci fu comunicata dal ricordato sig. Giuseppe Fontana, ora defunto, ed è riportata dal sig. Supino (op. cit., pag. 4), il quale aggiunge che a fianco di questa partita è scritto: « alla rendùta ai frati di San Francesco. » Ciò conferma che con l'Opera non ebbe alcun rapporto; altrimenti non avrebbe avuto bisogno dell'intermediario Neretti, per ottenere un prestito di così poco conto. E poichè il suo nome non si legge più nei registri della Primaziale, dobbiamo concludere che il Machiavelli lavorò a Pisa per altri, e al certo anche per quel Neretti, di cui non siamo in grado di dare alcuna notizia, non peraltro nel Duomo o nel Camposanto; mentre in quei registri s'incontrano invece i nomi del fratello Bernardo di Lese, dipintore esso pure, che Benozzo chiamò a Pisa da Firenze, nel giugno del 1479, per lavorare ai sopraceli della chiesa maggiore, e forse ad aiutarlo pure nelle cose di minore importanza. In nota aggiunge: « Bernardo di Lese nel 1479 lavora anche ai fregi della sala dell'Opera e della Camera. » (Arch. del Capitolo, filza D, c. 112 t.)

A noi pare di vedere qua e là nei dipinti del Camposanto, caratteri e figure da farci credere che vi lavorasse Zanobi sotto la direzione di Benozzo, e la maniera di quello scolare ci sembra di scorgere, tra gli altri dipinti a cagion d'esempio, nell'ottava storia in cui sono figurati Abramo e Lot che vanno in Egitto, e per l'appunto nelle due figure di servi, ritte in piedi, che combattono tra loro. È poco verosimile credere che trovandosi in Pisa il suo discepolo Machiavelli, Benozzo non l'occupasse in qualcuno dei molti lavori, cui allora attendeva, i quali non avrebbe certamente potuto condurre a termine senza aiuti.

Francesco d'Assisi, Santa Maria Maddalena e l'apostolo San Pietro. Sotto vi si legge:

« OPVS . ZENOBIS . DE . MACHIAVELLI — 1473 »[1]

I caratteri del dipinto ci rivelano un debole imitatore di Benozzo. Le figure sono alquanto ritte e stecchite con forme angolose e con attacchi ed estremità difettosi; le pieghe poi sono spesse e dure; il colore è triste e bigiastro, con ombre terreo-scure. Ma in parte questi difetti si debbono imputare ai ritocchi ed alle cattive vernici.

Vergine col Putto e Santi nel Museo Civico di Pisa.

L'altra tavola che era prima nella Galleria dell'Accademia di Pisa, ha in mezzo la Vergine seduta col Putto ritto sulle sue ginocchia, e ai lati i Santi Ranieri, Francesco d'Assisi, Giacomo e un altro Santo. Le figure sono poco minori del naturale. Nella parte inferiore vi è scritto: « OPVS . ZENOBI . DE . MACHIAVELLIS. »

La pittura è qua e là molto danneggiata: manca in parte l'oro del fondo e delle aureole. Le vernici a più strati han ridotto la superficie vitrea e dura. Il dipinto eseguito nella maniera di Benozzo, ma al modo suaccennato, ci rivela qualche cosa dell'arte di Fra Filippo e dei suoi imitatori, come maggiormente si nota nel gruppo della Vergine col Putto. Fu trasportato con tutti gli altri dipinti dalla detta Galleria dell'Accademia nel nuovo Museo Civico, e in quella occasione fu provveduto alle necessarie riparazioni eseguite con molta cura.[2]

Vergine col Putto e Santi nella Gall. Naz. d'Irlanda.

Presso il sig. Bacci, negoziante di quadri in via Ghibellina a Firenze, vedemmo una tavola, in cui è

[1] Questa tavola con figure di grandezza poco minori del vero portava il n. 245. ma l'ultima volta che fummo a Parigi non era più esposta nel Museo.

[2] Nel detto Museo è segnato col n. 20, Sala sesta.

figurata la Vergine seduta in trono che tiene ritto sul ginocchio destro il Bambino Gesù, il quale si presenta di faccia. Lo regge con la mano destra appoggiata al fianco, mentre nella mano dell' altro braccio piegato tiene una rosa bianca in atto di offrirla al Bambino. Egli posa le mani sopra le vesti al seno della Vergine, e gira la testa alquanto piegata dal lato opposto, guardando dinanzi a sè fuori del quadro. Da una parte, a destra dello spettatore, sta ritto in piedi San Niccolò, che si presenta di fronte vestito degli abiti pontificali, il quale tiene nella mano sinistra il pastorale appoggiato alla spalla e in terra, mentre alza l' altra. Volge il capo per guardare San Girolamo, che gli sta dinanzi alla sua sinistra, con un libro chiuso nella mano del braccio sinistro piegato, e la penna nell' altra. Ai piedi di San Gerolamo vedesi il cappello cardinalizio, e presso a questo si legge: « OPVS . ZENOBI . DE . MACHIAVELLIS. »

Dall' altro lato del trono sta di faccia un Santo vecchio con lunga e folta barba, che ha aperta la mano del braccio sinistro piegato ed un libro chiuso nell' altra abbassata. Egli è rivolto a San Bernardino da Siena collocato dinanzi alla sua destra, che fa riscontro a San Gerolamo, il quale osservando Gesù ha nella mano del braccio sinistro semipiegato un tondo col nome di Gesù, mentre tiene aperta e alzata la mano dell' altro braccio pure semipiegato.

Nel fondo s' alza una parete sormontata da cornice, che oltrepassa di poco le teste delle figure: il rimanente è dorato. Le dette figure sono quasi di grandezza nanurale. È questo il miglior dipinto che conosciamo del Machiavelli, e qui pure si notano le maniere di Fra Filippo e di Benozzo; quella del primo è visibile nel gruppo della Vergine col Putto, ambedue di proporzioni ragionevoli, con mosse alquanto aggraziate e di

dolce espressione. La maniera del secondo scorgesi più particolarmente nelle figure dei Santi, i quali sebbene abbiano, esse pure, una certa gentilezza, hanno tuttavia qualcosa di duro e stecchito nei movimenti. La più infelice è quella di San Gerolamo, che male si regge ritta sulle gambe, ed è coperta da vesti sovraccariche di pieghe. [1] Gli attacchi e le estremità sono grosse e di brutta forma, il disegno e l'esecuzione tecnica però diligenti. La tinta rossiccio-chiara domina nelle carni, e il colorito delle vesti non è vigoroso. [2]

Vergine col Putto e Santi nella Gall. di Lucca.

Un'altra tavola di questo pittore si vede nella Galleria di Lucca, la quale rappresenta in mezzo la Vergine seduta in trono, col capo rivolto verso il Bambino benedicente, che le sta seduto in grembo. Da un lato sono dipinti Santa Maria Maddalena e San Bartolommeo; dall'altra un Santo vescovo e Sant'Antonio da Padova. Il fondo è messo a oro. [3]

Vergine col Putto e Santi nella Gall. Naz. di Londra.

I dipinti di Giusto d'Andrea e di Zanobi Machiavelli possono servire di guida per giudicare la tavola rappresentante la Madonna seduta in trono col Bambino Gesù in grembo, che trovasi nella Galleria Nazionale di Londra. A piè del trono due Angeli stanno suonando il liuto ed il violino; ai lati, in tanti scompartimenti, stanno quattro Santi: Sant'Antonio e San Niccolò da Tolentino a sinistra; San Bartolommeo e Santa Monica a destra. [4]

[1] Questa abbondanza di pieghe nelle vesti, costituisce per così dire una delle caratteristiche di Zanobi Machiavelli.

[2] La tavola passò da Firenze in Inghilterra per far parte della Raccolta Uzzielli di Londra, e fu poi comperata per la Galleria Nazionale dell'Irlanda dove si trova col n. 14.

[3] Le figure sono di grandezza poco minore del naturale.

Il quadro che portava il n. 25 e trovavasi nella sala V, pervenne alla Galleria dal Monastero di Fregionaia (ora Manicomio); e fu depositato dalla Direzione dei RR. Ospedali.

[4] Le figure sono quasi di grandezza naturale. La Galleria di Londra comperò nel 1857 questo ed altri dipinti, che formavano parte della

Questo dipinto è indicato come lavoro di Fra Filippo, ma secondo noi ha i caratteri degli imitatori di quel Pittore, misti a quelli di Benozzo Gozzoli, i quali si scorgono nelle opere di Giusto d'Andrea e di Zanobi Machiavelli. La Madonna e il Putto e così anche gli Angeli (sebbene danneggiati da restauri) ricordano alquanto la maniera di Fra Filippo, ma i panneggiamenti hanno forme che si accostano a quella di Benozzo. Nei Santi troviamo una certa durezza di movimento, e difetti nelle appiccature ed estremità già notati nei dipinti di questi pittori. La tinta che prevale è rossiccia nelle carni; i colori delle vesti sono alquanto tristi e smorti; i partiti delle pieghe meschini e sovraccarichi di pieghe con forme angolose, caratteri tutti che si riscontrano nelle pitture di Giusto d'Andrea e di Zanobi Machiavelli. Tuttavia è sempre attribuito a Fra Filippo, ritenendosi che sia la tavola da lui eseguita per la chiesa di Santo Spirito in Firenze. Per la qual ragione fu da noi ricordata nella Vita del Lippi con questa avvertenza: « Può darsi che anche questa tavola della Galleria di Londra sia stata un tempo nella chiesa di Santo Spirito in Firenze; ma la maniera sua esclude che sia lavoro di Fra Filippo, e manifestasi quale opera di qualche imitatore di Fra Filippo, come Benozzo Gozzoli; e noi avremo infatti occasione di nuovamente ricordarla dove parleremo di alcuni pittori che, al pari di Giusto d'Andrea e Zanobi Machiavelli, andavano come garzoni da una bottega ad un' altra a lavorare. » [1]

Abbiamo già notato che il Vasari, oltre il Machiavelli, ricordò come scolari di Benozzo altri pittori, dei

Raccolta Lombardi-Baldi, ma innanzi apparteneva al sig. Primicerio Crociani di Montepulciano. Nella detta Galleria è contrassegnata col n. 585.

[1] Vol. V, pag. 239 di quest'opera.

quali non disse i nomi; e da questo silenzio del Biografo aretino prendemmo argomento per congetturare che tali discepoli fossero di ben poco valore artistico, ed anzi mestieranti dozzinali.[1] Comunque sia i pittori assistenti pocanzi menzionati in nota, come aiuti di Benozzo, dai lavori che ci rimangono possiamo dire che fossero di ben poco valore, mentre di Zanobi Machiavelli, suo discepolo, abbiamo alcuni dipinti i quali mostrano che egli potè rendere utili servigi al maestro, sia nell' esecuzione di pitture in tavola, sia nei grandiosi affreschi del Camposanto pisano.

Continuando a dire di altre opere, fu da noi veduta

[1] Vasari, vol. IV, pag. 191.

Il compianto sig. Fontana ci faceva pur conoscere, che nell'Archivio capitolare della Primaziale pisana, in filza M, trovò scritto: « Addì 12 di ferraio 1478 M° Jacopo di Biagio dipintore da Bologna dee avere ducati 20 $^1/_2$ d'azzurro dalemagna loquale se' comprato per lipalchi di Duomo checominciano a dipingere di verso la Nunziata, che ve nèdipinti due di prima, cioè il primo dipinse il fratello di Benozzo, uno dipinse M° Zanobi degli animali, eora aeseghire paulo di M° Turino et Francesco detto banbulino dipintore. » Il Fontana aggiunge inoltre: del fratello di Benozzo « si sarebbe ignorato fino il nome se il Milanesi non ci avesse pubblicato il suo nome nell'albero genealogico di Benozzo; dal quale si viene a sapere che Benozzo aveva un fratello che si chiamava Domenico pittore e che non è ricordato in quell'albero come pittore. » Ma Igino Supino, op. cit., pag. 4, ricorda coll'appellativo di *garzone di Benozzo* « un Baccio, un Domenico di Losso (*invece di Lese*) dipintore, che *prende a fare e dipingere* nel 1481 dei quadri del palco dell' Incoronata, in Duomo; un Giovanni e un Bortolommeo di Giovanni. » Ma invece di Domenico ricorda un altro fratello di Benozzo di nome Bernardo di Lese, dipintore esso pure, che Benozzo fece venire a Pisa da Firenze nel 1479 per lavorare ai sopraceli della chiesa maggiore, e forse ad aiutarlo anche in cose di minore importanza; e ricorda (pag. 4 in nota) che Bernardo di Lese lavorò nel 1479, anche ai fregi della Sala dell'Opera e della Camera, e che nel 1482 lo stesso Bernardo aiutò Benozzo un dì a dipingere altre bandiere nuove, una delle quali per la cupola, con Nostra Donna e il Bambino in collo, l'altra che doveva andare dinanzi alla faccia reale; e ricorda inoltre i tre figli di Benozzo, Francesco, Gerolamo, ed Alesso, il qual ultimo, sebben pittore, non può aver avuta parte alcuna negli affreschi del monumentale Camposanto, perchè questi furono terminati nel 1485, ed egli nacque soltanto nel 1473.

San Cristoforo col Putto nell'Opera del Duomo in Pisa.

nella Sala dell'Opera del Duomo in Pisa una tavola rappresentante San Cristoforo (figura quasi al naturale) col Bambino Gesù seduto sulla sua spalla sinistra. Il Santo ha per sorreggersi, nel passaggio del fiume, un fusto d'albero fiorito che appoggia sull'acqua, mentre tiene l'altra rovesciata sul fianco, ed è rivolto con la testa a guardare il Bambino Gesù. Il fondo di paese è dorato in alto, come dorate sono le aureole. Sotto, da un lato, si legge: « LUIGI GIANI DI PORTOGALO, » ma vi sono anche traccie della data, che non ci fu possibile decifrare. [1]

È un dipinto difettosissimo di un colorito giallognolo e triste da ravvisarvi la mano d'un debole imitatore di Benozzo, e di Zanobi Machiavelli; e dai caratteri che presenta si potrebbe credere che anche questo pittore fosse uno dei deboli aiuti del Gozzoli negli affreschi del Camposanto, compagno pure del Machiavelli.

Tralasciando di discorrere di Pietro Antonio da Foligno, ricordato al tempo in cui Benozzo lavorava in Monfalco, e le cui opere, come fu detto a suo luogo, [2] sono da annoverarsi fra quelle dei pittori appartenenti alla Scuola umbra che risentirono l'influenza della maniera di Benozzo, possiamo terminare questo capitolo facendo cenno di Domenico di Michelino, il quale è ri-

[1] Ha forma speciale, indecifrabile per noi. La tavola passò dipoi a far parte dalla raccolta del Museo Civico di Pisa, ove trovasi nella Sala settima, indicata col. n. 1.

La data per noi indecifrabile, nel catalogo è spiegata per l'anno 1452. Noi sappiamo che Benozzo andò a Pisa soltanto nel 1468, e si noti inoltre che l'arte che scorgiamo in questo dipinto farebbe pensare che esso fosse stato eseguito da Luigi Giani del Portogallo dopo il 1468, tempo appunto nel quale lavoravano in Pisa Benozzo e il suo discepolo Machiavelli. Se realmente la data fosse quella del 1452 si direbbe che il pittore mostrasse caratteri così simili alle opere dei deboli seguaci di Benozzo, da trarci in inganno.

[2] Vedasi frattanto l'edizione inglese di quest'opere *The history of painting in Italy*, vol. III, cap. V, pag. 125 e segg.

cordato dal Vasari fra gli scolari di Fra Giovanni da Fiesole con queste parole: « in Sant'Apollinare di Firenze fece la tavola all' altare di San Zanobi, e altre molte dipinture.»[1] Sappiamo poi che «Domenico di Francesco, chiamato di Michelino, perchè nella sua gioventù stette nella bottega d' un Michelino forzerinajo, nacque nel 1417, e morì a' 18 d' aprile 1491. Delle altre sue opere sappiamo che egli, nel 1450, finì di dipingere il gonfalone che aveva cominciato Lorenzo di Puccio, per la Compagnia di Santa Maria delle Laudi che s' adunava in San Francesco di Cortona, e nel 1463 fece varie figure di santi nell' armadio, dove gli uomini della Compagnia di San Zanobi di Firenze tenevano il loro stendardo. »[2]

Figura di Dante Alighieri.

Di Michelino ricordammo la tela con la figura di Dante Alighieri che vedesi in Santa Maria del Fiore a Firenze, ordinatagli dagli Operai di detta chiesa secondo il modello che aveva dato Alesso Baldovinetti[3] il quale, come è noto, la stimò insieme con Neri di Bicci L. 155.

Questo dipinto, non ricordato dal Vasari, fu per molto tempo creduto opera dell' Orcagna. La figura del divino Poeta indossa il suo ben noto costume, ed è coronata d'alloro. Si presenta di fronte, ritto in piedi e grande al naturale, in una arida campagna coperta qua e là

[1] Vasari, vol. IV, pag. 39.

[2] Queste notizie si trovano nel Vasari, edito dal Sansoni, vol. II, *Vita di frate Giovanni da Fiesole*, pag. 522 in nota.

[3] Vedi il vol. VI, pagg. 44 (*Vita di Alesso Baldovinetti*) di quest'opera, dove fu notato, tra altro, che gli operai di Santa Maria del Fiore allogarono, il 30 gennaio del 1465, a Domenico di Michelino di dipingere « una fighura in forma a ghuisa del poeta Dante, secondo il modello che aveva dato Alexo Baldovinetti, » e che il dipinto, come opera di lui, fu stimato dallo stesso Baldovinetti e da Neri de' Bicci. Notammo inoltre che senza la notizia riportata dal Gaye non si sarebbe mai pensato che fosse eseguito con disegno fornito dal Baldovinetti, poichè lo stile del disegno, le forme, il colore e l'esecuzione tecnica sono cosa ben diversa dall'arte sua, massime la figura di Dante disegnata con molta diligenza.

di poche erbe. Nella mano del braccio sinistro piegato tiene aperto dinanzi all' osservatore un libro raggiante di luce, e con quella aperta dell' altro braccio alquanto allungato verso la destra accenna una porta merlata che è poco lungi da quel lato. Egli piega leggermente la testa e volge lo sguardo alla sinistra dello spettatore. Dietro alla detta porta, tra grandi massi rocciosi che si elevano l' uno sull' altro, veggonsi i dannati e i demoni, alcuno de' quali minaccioso tiene tra le mani delle serpi, tal altro delle lance. Essi spingono i dannati in basso, e la processione è preceduta da un demonio, che porta uno stendardo. Alquanto più sotto, sul davanti, vedesi di fronte fino al petto, un demonio che manda fiamme dintorno, la quale figura è di grandezza maggiore delle altre che sono da questo lato, di grandezza minore del naturale.

Dall' altro lato del quadro, di faccia alla porta suddetta che conduce all' Inferno, ve n' è un' altra alla sinistra di Dante, simile alla prima, ma con un'avamporta, e dietro si vede la città di Firenze.

Nel mezzo, dietro alla figura di Dante, ma un poco discosto, s' eleva una montagna in forma di cono, nel centro della quale è una porta merlata, ma chiusa. Sui gradini che le stanno dinanzi è un Angelo seduto, ad ali spiegate, che manda raggi di luce dal capo. Egli tiene nella mano del braccio destro disteso una spada, la cui punta è abbassata verso la prima delle figure nude poste intorno alla base del monte. Così, nelle strade che girano attorno al monte sino alla cima, veggonsi altre figure che portano pesi, ed altre in varii movimenti.

Sulla cima del monte tra fiamme di fuoco, sono due figure ai lati d' un albero circondato da una serpe, intese per Adamo ed Eva. In questo monte sembra figurato il Purgatorio. Finalmente nel cielo vedesi un

arcobaleno, con in mezzo la mezzaluna. Qui sembra figurato il Paradiso.

Lo stile e i caratteri di questo dipinto dimostrano che è opera del sec. XV, e il pittore sembra un continuatore dell'arte di Masolino da Panicale e dell'Angelico. L'esecuzione tecnica è accurata, preciso il disegno, e il colore caldo, chiaro e luminoso. La pittura difetta alquanto di vigore: le figure nude dei dannati e dei demoni, tanto nei movimenti che nelle forme, hanno qualcosa da far credere che Michelino si studiasse di seguire, per quanto era possibile, il disegno fornitogli dal Baldovinetti.

Affreschi con storie di San Pietro Martire.

Un' altra opera la cui maniera si avvicina a quella di Michelino, sono gli affreschi (ora in gran parte perduti) rappresentanti fatti della vita di San Pietro Martire, che vedonsi sulla facciata del Bigallo in Firenze. Essi furono terminati nel 1444 da Ventura di Moro e da Raffaello di Jacopo di Scolaio Franchi. [1] E alle pitture di quella maniera possiamo aggiungere le seguenti.

Figura di Vescovo in Santa Croce.

In Santa Croce a Firenze, nella cappella de'Medici, v' è una tavola rappresentante un Santo vescovo, grande al naturale, vestito pontificalmente, che siede in trono ed ha nella mano sinistra un libro aperto, e nell' altra il pastorale. Sotto, ai lati, sono due Angeli, uno per parte. La tavola è indicata col n. 34.

S. Bernardino da Siena in Santa Croce.

Nello stesso luogo si vede un' altra tavola segnata col n. 22, dentrovi San Bernardino da Siena sostenuto da due Angeli sospesi in aria. Inferiormente, da un lato, sta di profilo una piccola figura inginocchiata, che tiene tra le mani alzate un vaso, e guarda il Santo; dall' altro un fanciulletto, pure di profilo e inginoc-

[1] Vedi ciò che fu da noi detto in proposito nel vol. III, pagg. 340-341 di quest'opera.

chiato, il quale a mani giunte contempla San Bernardino. Sotto, sulla cornice, è scritto: « SANCTVS . BERNARDINVS . DE . SENIS . MCCCCXXXXIIII. »

Arcangeli con Tobia nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Firenze.

Nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti[1] si conserva una tavola rappresentante i tre Arcangeli con Tobia.

Tra gli altri discepoli di Benozzo, dobbiamo parlare per ultimo di Zanobi Strozzi da noi già ricordato,[2] che il Vasari dice discepolo di Frate Giovanni da Fiesole, raccontando che esso Zanobi « fece quadri e tavole per tutta Fiorenza, per le case de' cittadini, e particolarmente, una tavola posta oggi nel tramezzo di Santa Maria Novella allato a quella di Fra Giovanni, e una in San Benedetto, monasterio de' monaci di Camaldoli fuori della porta a Pinti, oggi rovinato, la quale è al presente nel monasterio degli Angeli nella chiesetta di San Michele, innanzi che si entri nella principale, a man ritta andando verso l'altare, appoggiata al muro; e similmente una tavola in Santa Lucia alla cappella de' Nasi, e un'altra in San Romeo; e in guardaroba del duca è il ritratto di Giovanni di Bicci de' Medici, e quello di Bartolommeo Valori, in uno stesso quadro, di mano del medesimo. »[3]

Di tutti i dipinti indicati dal Vasari e dal Baldinucci[4] senza però indicarci i soggetti (fatta eccezione per i ritratti di Bicci de' Medici e di Bartolommeo Valori, da noi ricordati nella vita dell'Angelico)[5] non ne conosciamo alcuno ai nostri giorni che sia attribuito a Zanobi Strozzi.

[1] Portava il n. 52, ed ora, secondo l'ultimo catalogo, il n. 46, nel quale è detto anche che pervenne dal Convento di Santa Felicita di Firenze.

[2] Vedi il vol. II, pag. 420 di quest'opera.

[3] Vasari, vol. IV, pag. 39.

Per altre notizie concernenti questo pittore, vedi il Vasari, vol. II, pag. 234, nota 2; vol. VI, pagg. 164, 187, 189, 253, 259, 327.

[4] Opere, vol. V, pag. 341-342.

[5] Vol. II, pag. 420 di quest'opera.

Il Baldinucci che parla diffusamente di questo pittore, dice che nacque nel 1412; e gli Annotatori del Vasari dopo aver ricordato che Zanobi di Benedetto di Caroccio Strozzi e d'Antonia di Zanobi Agolanti nacque a' 17 di novembre del 1412, soggiungono che nella sua giovinezza fu compagno di Battista di Biagio Sanguigni, e che « dai libri d'Entrata e Uscita dello Spedale di Santa Maria Nuova si cava, che allo Spedale furono pagati, nel 1436, 25 fiorini d' oro per una tavola dipinta, ma non è detto se fosse per lo Spedale stesso, o per qualche altro luogo. Morì Zanobi ai 6 di dicembre 1468 e fu sepolto nell' avello dei suoi in Santa Maria Novella. »[1]

[1] Vasari, edito dal Sansoni, tomo II, pag. 521 in nota.

CAPITOLO SECONDO

COSIMO ROSSELLI

Cosimo di Lorenzo di Filippo di Rossello, più conosciuto col nome di Cosimo Rosselli, fu contemporaneo di Benozzo Gozzoli. Il padre suo era muratore, venuto ad abitare in Firenze dal popolo di Santa Maria a Quarto, piviere di Santo Stefano in Pane, nel territorio fiorentino. [1]

Cosimo nacque nella contrada del Cocomero a Firenze nel 1439. [2] Il Baldinucci lo dice scolaro di Alesso Baldovinetti; ma dal libro dei Ricordi di Neri di Bicci si rileva, che egli stette ad imparar l'arte nella bottega di Neri per tre anni, e fatto saldo e ragione con lui il 1º marzo del 1455, se ne partì il 4 ottobre dell'anno 1456. Dunque Cosimo dev' essere entrato nella bottega di Neri nel 1453 all'età di quattordici anni. [3]

Se consideriamo la tavola col Giudizio universale che trovasi nel Museo di Berlino, indicata come opera

[1] Vedasi Vasari, edito dal Sansoni, vol. III, pag. 191.

[2] Tanto la denunzia al Catasto dell'anno 1457, quanto quella del 1469, lo dicono nato nel 1439; imperocchè nella prima dice di aver diciott'anni, nella seconda trenta. (Vedi Gaye, *Carteggio*, vol. II, pag. 458 in nota).

[3] Vedi Ricordi di Neri de' Bicci, in Vasari, vol. III, pag. 258, nonchè la nota 2ª alla pag. 27 del vol. V.

dell' Angelico e del Rosselli, colla data dell'anno 1456, (e cioè un anno dopo la morte dell'Angelico) e ammettiamo che in quel dipinto vi lavorasse veramente anche Cosimo,[1] dobbiamo riconoscere che egli era un debole imitatore dell'Angelico. Si potrebbe pertanto credere che Cosimo, lasciata la bottega di Neri di Bicci, si mettesse a seguire molto debolmente la maniera di di Fra Giovanni; e poichè negli altri dipinti del Rosselli si nota rassomiglianza di stile con quello di Benozzo, siamo indotti a ritenere che il nostro pittore lavorasse col Gozzoli, il quale, come si desume dai caratteri dei suoi dipinti, fu scolaro dell'Angelico.

Il Vasari ci dice che Cosimo « lavorò anco nella chiesa de' Servi, pur di Firenze, la tavola della cappella di Santa Barbara » di cui più innanzi terremo parola, « e nel primo cortile, innanzi che s' entri in chiesa, lavorò in fresco la storia quando il beato Filippo piglia l' abito della Nostra Donna. »[2]

Il Beato Filippo veste l'abito di Maria nella Chiesa dei Servi in Firenze.

Quest' affresco, che vedesi nel luogo indicato dal Vasari, sarebbe stato, secondo il Baldinucci, l' ultima opera di Cosimo, non terminata perchè colpito dalla infermità che lo condusse a morte. Il Richa invece dice che fu dipinto dal Rosselli nel 1476, e cioè trent' anni prima che il pittore facesse testamento.[3] Noi pure, dai caratteri del dipinto, confrontati con quelli di altre sue opere, concordiamo col Richa quanto al tempo della sua esecuzione.

In quest' affresco, da un lato a destra di chi guarda, in un tempietto di stile classico si vede il giovine Filippo quasi di profilo, ma girato di schiena, inginoc-

[1] Vedi quello che fu da noi detto nel vol. II di quest'opera, *Vita dell'Angelico*, pag. 400 e 401.

[2] Vol. V, pag. 28.

[3] Vasari vol. V, pag. 28, nota 4ª, e Richa, *Chiese Fiorentine*, vol. VIII, pag. 108.

chiato dinanzi ad una grande finestra arcuata, che trovasi nel fondo di detto tempietto o loggia. Tiene le mani giunte a preghiera ed è alcun poco piegato con la persona, tutto assorto a guardare in alto al cielo, dove apparisce tra le nubi un carro, veduto di profilo, tirato da un montone e da un leone. In questo carro sta seduta una figura muliebre che si presenta pure di profilo, la quale tiene le dita delle mani appoggiate alle gambe, ed ha i capelli sciolti e copiosi che le cadono lungo le spalle. Dinanzi ad essa ed alla sua sinistra, un Angelo ad ali spiegate le vola allato, volgendo a lei la testa e lo sguardo mentre tiene le braccia incrociate al seno, e le mani su quelle. Dall' altra parte della figura femminile vedesi un altro Angelo in atto di volare, che le tien dietro posando i piedi sulle nubi. Egli ha le braccia serrate al petto, e regge l'asta di un ricco ombrello, sotto il quale sta seduta la giovane donna. Il tutto è circondato da nubi.[1] Sotto, presso il giovine Filippo, è un frate che con le dita della mano destra gli tocca la spalla, come volesse richiamarlo in sè, e coll' altra abbassata raccoglie parte della propria veste.

Dall' altra parte, sul davanti a sinistra di chi guarda, si vede ripetuta la figura del giovane Filippo di profilo, nudo e coperto soltanto ai fianchi da un panno. Sta presso la porta di una chiesa dinanzi a tre frati, due de' quali sono figurati in atto di vestirlo dell' abito monastico, il primo veduto di schiena, l' altro di fronte, e sono entrambi incurvati. Il giovane Filippo ha già introdotto parte delle braccia piegate dentro l' abito, in atto d' indossarlo, e alza il capo per guardare un altro frate,

[1] Forse il pittore volle figurare allegoricamente la Castità dipinta anche dal Botticelli nella tavola della Galleria di Torino. Vedi vol. VI di quest'opera, pag. 280 e seguenti.

forse il Superiore, che gli sta davanti e di faccia in mezzo ai due mentovati. Altri frati gli fanno cerchio con ceri accesi in mano, o in atto di cantare, ed uno alza la testa in alto per guardare l' apparizione già ricordata. Dietro ai frati, in mezzo alla campagna, si vedono tre figure, due delle quali stanno conversando tra loro mentre la terza vedesi di fronte. Di là dalla chiesa, ma alquanto in lontananza, si scorge la città di Firenze, e nel mezzo scorre per la campagna il fiume Arno. Dall' altro lato, su di un colle, vedesi un fabbricato.

La composizione ben disposta non è priva d' interesse, e la ricordata allegoria pare fosse una delle migliori cose dipinte da Cosimo, ma l'affresco, specialmente nella parte superiore, ha molto sofferto a causa dell' umidità, della incuria dei tempi trascorsi, e del restauro che prima si faceva ripassando con colori la pittura. Questo si nota specialmente nel cielo e nelle figure allegoriche. [1]

Il giovane Filippo che prega ha lineamenti regolari e folti capelli che gli scendono ricciuti sulle spalle. La sua mossa e quella del frate che gli tocca la spalla, sono di molta verità e naturali.

La figura nuda di Filippo in ginocchio che riceve l'abito monastico, è di forme asciutte e proporzioni regolari, ma nella sua posa si scorge un non so che di duro e stecchito. [2] Del resto questo difetto si nota più o meno in tutte le figure dell'affresco, anche in quelle dei frati che stanno intorno al giovane Filippo, le quali non mancano peraltro di naturalezza e di variati movimenti,

[1] Anni sono fu pensato di riparare alla meglio a questi danni togliendone la causa, che era l'umidità prodotta dall'acqua che vi penetrava.

[2] La faccia della detta figura ha una tinta rossiccia e difetta tanto di modellatura, da farci pensare che fosse così ridotta dai ritocchi.

tipi e forme, tanto che crediamo ritraesse in quelle i frati che al tempo del pittore erano nel convento della Santissima Annunziata.

Le forme e i lineamenti sono poco piacenti, ma veri; il panneggiare delle vesti è reso con precisione e nitidezza, sebbene non vi si trovi larghezza di forme. Il colorito, alterato più o meno dall'umidità e dai ritocchi, è divenuto acceso e triste, scuro e terreo nelle ombre. L'affresco (con figure di grandezza naturale) è lavoro di un pittore fiorentino di second'ordine, e l'arte e la tecnica esecuzione ricordano più Benozzo Gozzoli che qualunque altro maestro del tempo suo.

Intorno all'affresco, nella finta cornice, ma dentro a tondi, vi sono tra l'ornato alcune teste, che sembra rappresentino frati, eccettuatane una, la quale, con in capo una berretta rossa, ha capelli neri ed il mento coperto da poca barba nera. Parrebbe che fosse in essa ritratto il pittore, tanto più che vi è una certa rassomiglianza di lineamenti col ritratto che il Vasari ci dà del Rosselli nella incisione preposta alla Vita.

Santa Barbara nell'Accademia di Belle Arti in Firenze.

Nella Galleria degli antichi maestri all'Accademia di Belle Arti in Firenze, si vede la tavola che il Vasari dice aver fatta Cosimo per la cappella di Santa Barbara nella chiesa de' Servi.[1]

Secondo noi, anche questa è una delle migliori opere del nostro pittore, ed ha caratteri tali da far credere che fosse eseguita nello stesso tempo in cui fece l'affresco testè ricordato. Le figure sono anche qui di grandezza naturale.

In mezzo, ritta in piedi, vedesi di faccia Santa Barbara che ha sotto i piedi la figura di un guerriero vestito dell'armatura. Essa tiene nella mano del braccio de-

[1] Vol. V, pag. 28.

stro piegato la palma, mentre con quella dell'altro braccio abbassato regge la torre. Alla sua destra sul davanti, sta San Giovanni Battista veduto anch'esso di faccia, il quale ha nella mano sinistra l'asta della croce appoggiata sul marmoreo pavimento ed il rotolo in parte spiegato con le note parole: ECCE . AGNVS . DEI . Coll'indice della mano dell'altro braccio piegato accenna la Santa allo spettatore. Dal lato sinistro della detta Santa vi è pure di fronte San Matteo, che nella mano sinistra abbassata tiene il libro chiuso dell'Evangelio, mentre nell'altra appoggiata sopra un libro ha lo stile e guarda dinanzi a sè fuori del quadro. Dietro a Santa Barbara vi è un seggio con gradini e nicchia sostenuta da colonnette che terminano a cornice. Ai lati di esse si stende, per quanto è larga la tavola, un sedile di marmo con alto dossale tutto a riquadri e sormontato da cornice.

Sul sedile, ritti in piedi, stanno due Angeli, uno per parte, veduti quasi di profilo, il primo rivolto da un lato verso la sua destra, il secondo dal lato opposto verso sinistra, i quali tengono alzata un tenda. Al di là dell'alto dossale si scorgono un boschetto verdeggiante e fiorito, e il cielo.

Le figure sono alte e snelle: la migliore è quella del Battista, la più infelice l'altra di San Matteo.

Il guerriero calpestato da Santa Barbara sporge in avanti la testa, tenendo piegate le braccia e le gambe, ed è uno di quelli scorci che rispondono alle buone regole della prospettiva.

Santa Barbara, con forme svelte ed asciutte e la testa ovale, per il tipo e il modo con cui sono discriminati i capelli che le scendono ai lati della testa e del collo sulle spalle, ricorda le Madonne e Sante che si vedono nei dipinti usciti dalla bottega dei Pollaioli. Tuttavia le vesti, come di solito nelle pitture di Cosimo, sono

aderenti alla figura, con linee rette e forme angolose, da far parere la stoffa della veste come se fosse imbottita. I due Angeli invece, tanto per il tipo quanto per le forme e l'acconciatura dei capelli terminata a treccie ricciute dietro la testa e lungo le spalle, quantunque siano di arte e di forme migliori, ricordano nondimeno gli Angeli di Neri di Bicci, nella cui bottega fu da giovanetto a imparar l'arte, al pari di Benozzo, Cosimo Rosselli.

Ciò che specialmente notasi in questo dipinto, sia per la forma, sia per la giusta prospettiva lineare, è la parte accessoria, vale a dire il trono avente ai lati il sedile di marmo e le spalliere adorne di molti ornamenti ad intaglio, nonchè l'impiantito lavorato pure a riquadri marmorei di vario colore.

Il colorito ancor qui è alquanto triste, giallo-chiaro nelle luci, azzurrognolo nelle mezze tinte, e verdastro tenero nelle ombre; difetta poi di vigoria, e in questo ricorda alquanto la maniera di Benozzo Gozzoli, ricordata pure nella forma slanciata delle figure e specialmente in quella di Santa Barbara.

Sotto v'è scritto:

BARBARA . DIVA . TIBI . TABVLAM . SANCTISSIMA . CETVS . THEVTONICV . POSVIT . QVI . TVA . FESTA . COLIT .[1]

Nicodemo che fa la statua della Santa Croce in San Martino a Lucca.

Il Vasari ci narra che Cosimo Rosselli « in Lucca fece, nella chiesa di San Martino, entrando in quella per la porta minore della facciata principale a man ritta, quando Nicodemo fabbrica la statua di Santa Croce,[2] e

[1] Questa tavola trovavasi nella seconda sala della Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Firenze, ed era indicata col n. 63, ma nell'ultimo catalogo si dice collocata nella sala del Perugino col n° 62.

[2] Nella nota 4ª del vol. V, pag. 29 del Vasari, si avverte che questa statua di Santa Croce è il celebre Crocifisso di Lucca, chiamato comunemente il Volto Santo, il quale, secondo la pia tradizione, fu scolpito da Nicodemo discepolo di Gesù Cristo.

poi quando in una barca è per terra condotta per mare verso Lucca:[1] nella qual opera sono molti ritratti, e specialmente quello di Paolo Guinigi, il quale cavò da uno di terra fatto da Iacopo della Fonte, quando fece la sepoltura della moglie.[2] »

Questo dipinto ha molto sofferto e fu restaurato, ma sebbene abbia perduto molto della sua originalità, vi si possono nondimeno riconoscere i soliti caratteri di Cosimo Rosselli.[3]

[1] Nella nota 5ª, ivi, si osserva che in questo passo del Vasari, « per disposizione ed omissione di alcune parole, è contraddizione ed inesattezza ad un tempo; oltre a ciò evvi descritto quello che nella pittura non è. A render chiaro il senso basterà ricostruire così la sintassi: « E quando in una barca per mare, e poi quando sopra un carro per terra è condotta verso Lucca. » La inesattezza della descrizione poi si corregge, dicendo quello che veramente l'affresco rappresenta. La storia contiene principalmente quattro diversi momenti, cioè: Quando Cristo, deposto dalla croce, è raccolto nelle braccia delle Marie e di Giuseppe d'Arimatea; quando a Nicodemo, uscito di Gerusalemme e inginocchiatosi a orare, appare un Angelo che gli comanda di fabbricare la statua della Santa Croce coll'albero del cedro. Poi quando colla scure atterra il cedro dalla foresta; e finalmente, quando pone mano alla fabbrica del Santo simulacro. Il momento quando il legno della Santa Croce, è condotto per mare nel porto di Luni, e di là per terra a Lucca, non v'è espresso: e fu error di memoria del Vasari. — Per molto tempo la pittura del Rosselli stette mezzo nascosta da una goffa decorazione architettonica del secento. Nel 1834 il pittore Michele Ridolfi s'adoperò perchè quell' ingombro fosse tolto, e restaurò quell'affresco, che era molto guasto. (Vedi Ridolfi, *Scritti vari sulle Belle Arti*, Lucca 1844, pag. 148-154. »

Enrico Ridolfi nella sua opera sull'*Arte in Lucca studiata nella sua Cattedrale* (Lucca, 1882), pag. 181, aggiunge: « Fu certo per error di memoria che il Vasari disse, avere in quest'opera fatto Cosimo molti ritratti, e specialmente quello di Paolo Guinigi; giacchè nessun personaggio estraneo si trova nelle descritte composizioni; e forse egli confuse questa dipintura con la cappella di San Frediano dipinta a fresco dall'Aspertino, ove pure sono istorie della Santa Croce, e nella quale sono molti ritratti. »

[2] Vasari, vol. V, pag. 29.

[3] In questa stessa chiesa di San Martino trovavasi un altro affresco indicato come opera di Cosimo, che era sulla parete di tramontana, e figurava la SS. Trinità, per l'altare alla quale era dedicato. Su di un fondo messo ad oro, è rappresentato il Padre Eterno attorniato da una corona di Serafini, il quale ha fra le ginocchia la croce cui è appeso

Non sappiamo in qual tempo Cosimo eseguisse queste pitture a Lucca: il Vasari, dopo averle ricordate con quelle della chiesa di San Marco in Firenze, soggiunge:

Affreschi nella Cappella Sistina a Roma.

« Chiamato poi con gli altri pittori all'opera che fece Sisto IV pontefice nella cappella del palazzo, in compagnia di Sandro Botticello, di Domenico Ghirlandaio, dell'abate di San Clemente, di Luca da Cortona e di Piero Perugino; vi dipinse di sua mano tre storie, nelle quali fece la sommersione di Faraone nel mar Rosso, la predica di Cristo ai popoli lungo il mare di Tiberiade, e l'ultima cena degli Apostoli.[1] » Dunque, secondo il Biografo aretino, le pitture di Lucca sarebbero state fatte prima di quelle della Cappella Sistina, le quali furono compiute prima del 10 agosto 1483, avendo in questo giorno papa Sisto IV tenuto pontificale nella festività della Assunzione di Maria Vergine.[2]

Nel passo surriferito, il Vasari fa menzione soltanto di tre affreschi che Cosimo avrebbe eseguiti nella Cappella Sistina; ma l'abate Cancellieri ne ricorda un quarto nel quale si riconoscono i caratteri propri della sua arte, ed è rappresentato Mosè che spezza le tavole della legge vedendo il popolo adorare il Vitello d'oro.

Mosè che spezza le tavole della legge.

Nel mezzo, su di un monte verdeggiante e coperto in parte da alberi fioriti, vedesi Mosè di profilo con un ginocchio in terra, il quale, allungate le braccia riceve

Cristo morente. Sopra il Cristo è lo Spirito Santo. La pittura, che si dice assai buona, fu ritrovata quando si abbassò il dipinto del Paggi (rappresentante la Nascita di Maria Vergine), sotto al quale era rimasto nascosto quello rappresentante la Trinità. Il pezzo d'intonaco su cui era l'affresco, fu staccato e collocato nella guardaroba dell'Opera. Il dipinto ha inferiormente alcune scrostature.

Per queste notizie, vedi E. Ridolfi, *L'Arte in Lucca*, op. cit., pagg. 181-182.

[1] Vol. V, pag. 30.

[2] Vedi il vol. V di quest'opera, pag. 255, dove per errore fu indicata la data del 13 agosto.

le Tavole che gli porge l'Eterno, circondato da due Angeli e da Serafini. L'Angelo che sta alla sinistra dell'Eterno, è in atto di volare, ed ha le braccia conserte al petto; l'altro, dal lato opposto tiene le mani giunte, ed esso pure è rivolto all'Eterno. Gli Angeli somigliano a quelli che abbiamo ricordato discorrendo dell'altro affresco di Cosimo Rosselli nel chiostro della Santissima Annunziata di Firenze,[1] e questa gloria nell'affresco della Cappella Sistina è la parte migliore del medesimo.[2]

Più sotto, a metà del monte, si vede un giovane Levita che con aria mesta di volto attende Mosè appoggiando il gomito a un masso, ed il capo alla mano del braccio sinistro, mentre tiene piegato sul masso l'altro braccio. Appiè dello stesso monte, a sinistra dello spettatore, è figurato Mosè quasi di fronte, che si avanza portando le Tavole seguito dal giovane Levita.

In mezzo al dipinto si eleva un altare con sopra il Vitello d'oro, dinanzi al quale stanno con un ginocchio a terra un uomo ed una donna, veduti di schiena, in atto di adorare. Più innanzi si avanza Mosè girato per tre quarti, il quale tiene nella mano destra alzata una delle Tavole della legge, in atto di gettarla a terra, mentre ha nell'altra abbassata la seconda Tavola.[3] Dietro a Mosè vedesi di nuovo il giovane Levita con le braccia abbassate e le dita delle mani incrociate, in atto di guardare addolorato gli adoratori del Vitello d'oro.

Sul davanti, da un lato a sinistra dello spettatore, si aggruppano alcune figure: la prima di schiena è inginocchiata e col capo rivolto verso la sua sinistra ad

[1] Questi Angeli ricordano anche quelli scolpiti da Benedetto da Maiano, di cui Cosimo, come più innanzi vedremo, fu amico intimo ed esecutore testamentario.

L'affresco, che ha molto sofferto, fu restaurato e ripassato con colore specialmente nella parte superiore ora descritta.

[3] Questa figura è una delle più meschine dell'affresco.

un'altra figura che si presenta a noi quasi di faccia ritta in piedi, tenendo le mani alzate e le dita incrociate, con espressione di dolore, e gira la testa alcun poco piegata verso la sua destra per guardare Mosè. Dietro alla prima delle due figure, ne vediamo una terza parimente ritta in piedi, la quale ci mostra la faccia, ed è rivolta con aria di volto sorridente verso la seconda che esprime, come abbiamo detto, il suo dolore. Molte altre figure stanno dietro a queste.

Dall'altro lato dell'affresco, sul davanti e di riscontro al gruppo testè descritto, si presenta per prima una giovane veduta di fronte, rivolta alcun poco alla sua destra, la quale sta per cominciare la danza. Con la destra raccoglie in parte la veste al fianco, ed è presa per l'altra mano da un giovane a lei vicino, parimenti veduto di fronte, il quale tiene l'altra mano rovesciata sul fianco.[1] Alquanto più innanzi ed alla sua sinistra è un cagnolino con la testa rivolta a chi guarda, mentre poco più indietro alla destra della giovane si vede una scimmia.

Presso alla coppia descritta, sta un gruppo composto di quattro figure che conversano tra loro; la prima è di donna veduta quasi di schiena, la quale, alzato l'indice della mano del braccio destro piegato, volgesi verso un giovane che le sta di faccia e di profilo con la mano destra al petto e l'altra sul braccio. Tra i due vedesi di fronte un uomo più innanzi negli anni, con molta barba, il quale volge gli occhi alla sua sinistra. Per ultimo si presenta il quarto, in parte, come il terzo, nascosto dalla giovane testè ricordata. Questo gruppo è assai ben disposto e le figure che lo compongono (massime quella della giovane) sono tra le cose migliori del dipinto.

[1] Se questo gruppo desta interesse nel suo insieme, la figura della giovane ha però mossa alquanto dura e stecchita. Migliore è la figura del giovane.

Da questo lato, a destra dello spettatore, si vedono sul monte ma in lontananza molte piccole figure intorno a Mosè, il quale si presenta di profilo e tiene nella mano del braccio destro disteso una verga, mentre è rivolto verso alcuni guerrieri in atto di dar loro degli ordini. Dinanzi a lui sta inginocchiato e piegato un uomo, a cui un soldato ha posto intorno al collo una fune per strozzarlo, mentre due altri soldati, con la scure o la spada alzate, stanno in atto di ucciderlo. Da un lato v' è un quarto soldato parimente in atto di strozzare un altro uomo con la fune postagli al collo. Qua e là veggonsi sul terreno teste recise.

Dietro a questo gruppo s'elevano alcune montagne coperte d'alberi e di verde, che fanno riscontro a quelle simili dall'altro lato dell'affresco. In mezzo, dietro all'altare su cui è il Vitello d'oro, sono nella vallata un corso d'acqua, una città e più da lungi altre montagne che chiudono la scena. A sinistra dello spettatore, dietro alle tre figure descritte, s'alza una palma, e veggonsi alcune figure per molta parte nascoste dalle tre sul davanti. Più da lungi si scorgono alcune colline su cui stanno pascolando gli armenti, e più in alto delle tende con piccole figure dinanzi, e finalmente una montagna.

Anche in questo affresco, come di solito nei dipinti del nostro maestro, gli episodi del fondo, perchè espressi con figure piccole, non mancano di movimenti pronti ed animati e sono tra le cose migliori. Nelle figure del primo piano spiccano più evidenti i caratteri difettosi da noi notati nelle figure del dipinto che è nel chiostro della Santissima Annunziata in Firenze, e che pur si riscontrano in tutti gli altri lavori del Rosselli. A ciò devesi aggiungere che la disposizione delle figure è fatta in modo troppo convenzionale.

Il passaggio del Mar Rosso.

Il secondo degli affreschi nella cappella Sistina rappresenta il Passaggio del Mar Rosso.

A sinistra dello spettatore sta Mosè sulla spiaggia del mare, il quale con la mano sinistra abbassata raccoglie in parte il manto tenendo al petto quella del braccio destro piegato. Si presenta quasi di fronte, rivolto verso l'esercito di Faraone che sta per essere sommerso nelle acque. A sinistra di Mosè si vede un uomo inginocchiato che prega; a destra una donna con un ginocchio in terra che canta e suona la cetra, la quale è una delle migliori figure del dipinto. Dietro a queste figure veggonsi molti uomini in isvariati atteggiamenti, intenti a guardare l'esercito nemico che sta per essere ingoiato dalle acque. Sul davanti, presso alla donna che suona e canta, ve n'è un'altra, ma in piedi, che si presenta a noi col dorso e con la testa di profilo, la quale con l'indice della mano del braccio destro semipiegato accenna all'esercito di Faraone. Presso a lei vedesi un cagnolino, e più indietro un'altra donna parimente di profilo, che porta in capo un fagotto di panni, ed è in atto di allontanarsi. Anche altre donne (tra cui ve n' è una con un fanciullo) si muovono pure verso quella parte, tenendo dietro al popolo d'Israele che si vede salire per una strada tortuosa fra le alte roccie del monte, coperto qua e là di verde e di alberi.

Di contro a Mosè, nel mezzo all'acqua, si scorge un guerriero a cavallo coperto dell'armatura, il quale alza il capo in atto disperato, tenendo il braccio sinistro disteso ed allungato e la mano aperta. Il cavallo pure in parte sommerso, tiene alquanto alte le zampe davanti, e gira la testa con atto violento verso il cavaliere, che tira con forza le briglie tenute nella mano destra.

Sul davanti sono quasi interamente sommersi alcuni guerrieri, di cui non si vede che il capo, o poco

più della persona. Tra questi richiama la nostra attenzione quello che si presenta per primo sul davanti, con folti capelli ricciuti, il quale ha il braccio destro disteso e il pugno serrato in atto di rabbia. Diversi guerrieri stanno allato al cavaliere per primo ricordato, e dietro ad esso altri armati di lunghe lance o di spade, che lottano per guadagnare la riva, e tra questi è l'alfiere col vessillo. Nel mezzo dell'esercito, da un lato a destra dello spettatore, vedesi il carro del Re travolto dalle acque e presso ad essere sommerso.

Nel centro del dipinto sorge nell'acqua una colonna, e più in lontananza, ma a destra dello spettatore, è un edificio di forma rettangolare a cui si accede per varî gradini. Davanti ad esso scorgonsi di fronte alcune piccole figure, una delle quali, in mezzo alle altre ritte in piedi, sembra seduta in trono sotto ad un baldacchino. Fra le figure in piedi ve n'è una veduta di schiena, che sta dinanzi al trono, rappresentante forse Mosè dinanzi al Re. Più da lungi si scorgono una città con molte e ornate fabbriche, e, dietro, alcune montagne. Il cielo è coperto da densi nuvoloni, mossi a vortici violentemente dal vento, che versano un torrente d'acqna. Nel mare vedesi un naviglio lontano che sta per affondare.

Questo affresco, men difettoso dell'altro, abbonda di episodi interessanti, e in ambedue si nota una maniera che ricorda meglio l'arte di Benozzo Gozzoli piuttosto che quella d'altro pittore della Scuola fiorentina. Come fu avvertito discorrendo di Benozzo, è probabile che qualcosa di comune fra questi due pittori vi fosse, poichè le loro opere hanno caratteri molto affini e somiglianti.

Gesù che risana il lebbroso.

Nel terzo affresco è figurato Gesù che risana il lebbroso.

Sul davanti, a destra dello spettatore, si presenta il Salvatore quasi di fronte, con la mano aperta del

braccio sinistro abbassato, e con l'altra alzata in atto di benedire il lebbroso che è quasi nudo, avendo un panno intorno ai fianchi. È inginocchiato in atto di reverenza, e tiene le braccia per metà alzate e le mani aperte, volgendo il capo a Gesù. Dietro al lebbroso, sta anch'esso veduto quasi di schiena, un vecchio barbuto e calvo nella sommità della testa. Questi tiene aperta la mano del braccio sinistro abbassato, e si fa innanzi fissando lo sguardo nel Redentore,[1] il quale è circondato da molte figure in vari atteggiamenti che guardano il lebbroso, ed altre, più a destra dello spettatore (fra cui anche delle donne), rivolte al Cristo, le une e le altre aspettando il miracolo. Chiudono la scena da questo lato altre figure che stanno dietro a tutte.[2]

In mezzo al dipinto, sopra un rialzo di terra vedesi di nuovo Gesù, nell'atto di predicare alle turbe. Tiene alquanto alta ed aperta la mano del braccio sinistro semipiegato, e accenna il cielo con la mano dell'altro braccio pure semipiegato. Dinanzi a lui sul davanti del quadro, sono molte donne sedute in terra o genuflesse in isvariati atteggiamenti che ascoltano attente le parole divine, alcune con i loro figliuoletti. Nel mezzo sta seduto in terra un fanciullo che si presenta di fronte, il quale tenendo la gamba sinistra piegata e l'altra allungata, appoggia la mano sinistra sul terreno e con la destra porge del pane ad un agnello accovacciato, a cui volge la testa e alquanto la persona.[3]

1 La figura del lebbroso inginocchiato ha forme che ricordano quelle del beato Benizzi nell'affresco del chiostro della SS. Annunziata in Firenze, che lo rappresenta in atto di ricevere l'abito monastico, e l'uomo ritto in piedi presso il lebbroso ricorda il movimento della figura che sta vicina al giovane Benizzi, in atto di contemplare la visione.

2 Questo gruppo è tra i migliori che Cosimo facesse in questa cappella.

3 Questo è un motivo grazioso: nella figura del fanciullo si scorgono forme e caratteri che ci rammentano l'arte di Benozzo Gozzoli.

GESÙ CHE RISANA IL LEBBROSO.

Pittura di Cosimo Rosselli nella cappella Sistina.

Sul davanti, da un lato, un poco più a sinistra dello spettatore, e quasi di riscontro alle due figure del lebbroso e del vecchio già descritte, che sono dall'altro lato dell'affresco, veggonsi due figure virili ritte in piedi. La prima di queste si presenta di schiena, ed ha aperta e alzata la mano del braccio sinistro semipiegato, volgendosi con la testa verso la sua sinistra, in modo da esser veduta di profilo, in atto di conversare col vicino che gli sta di faccia. Il quale si presenta di tre quarti, rivolto verso il compagno, sebbene guardi fuori del quadro, ed ha la mano sinistra appoggiata al corpo sulle pieghe dell'abito, mentre con l'altra abbassata raccoglie parte della sopravveste.

Sull'estremità sinistra dello spettatore, dietro a queste due figure ritte in piedi che conversano tra loro, vi sono altre donne sedute, che ascoltano il Salvatore, la prima delle quali tiene ritto in piedi e stretto a sè col braccio e con la mano destra un fanciullo. Dietro alle dette donne si scorge dallo stesso lato la testa con berretta d'un uomo corpulento, il quale l'alza alquanto a destra volgendola verso alcune figure ritte in piedi che stanno dietro alle donne sedute. Tra queste (anch'esse intente alle parole del Salvatore), vedesi per prima di profilo una donna con le mani al seno, in atto di guardare il Salvatore, e presso a lei e a lei rivolto un giovane veduto da noi quasi di fronte, col capo coperto da un berretto, il quale tiene aperta la mano del braccio sinistro semipiegato, e parimenti aperta quella dell'altro braccio pure semipiegato. Intorno a queste figure sono altri uomini, e più in distanza dei giovanetti rivolti al Salvatore con mosse varie e tipi diversi.

Dietro alle figure ora accennate, sorge un alto albero fiorito, e da un lato veggonsi dei massi di roccia l'uno sovrapposto all'altro, con piante ed alberi; poi in

maggior lontananza, nel piano, una città circondata da mura con torri, e presso a quella tre figure in atto di conversare. Dietro al Salvatore che predica è un altro gruppo di figure, alcune delle quali sedute ed altre in piedi, che ascoltano, e poco lontano, sopra un altro rialzo di terreno, a destra dello spettatore, si vede nuovamente Gesù che camminando in avanti volge il capo indietro a discorrere coi fedeli che lo seguono. Più in lontananza, sulla cima della montagna verdeggiante e con alberi, si scopre una chiesa col campanile. La montagna forma come un cerchio, con strati l'uno all'altro sovrapposti. A sinistra dello spettatore scorgonsi altre montagne (ma più basse di quella del mezzo) qua e làcon al beri o edifici, a cui ne succedono altre più lontane. Anche a destra si veggono in lontananza dei monti. Da questo lato vola un falco che insegue una pernice, e più in alto si vede una testa giovanile che soffia, intesa per il vento che scaccia le nubi per rischiarare il cielo.

Questo dipinto è il migliore che fece Cosimo Rosselli nella Cappella Sistina, e possiamo credere che la vista degli affreschi qui condotti da altri maestri più abili di lui, gli giovasse per migliorare la maniera. Infatti la figura di Gesù ha caratteri, forme, mosse e un panneggiare più largo del solito; ricorda alquanto la stessa figura eseguita in questa cappella da Domenico Ghirlandaio nell' affresco rappresentante Cristo che chiama a sè Pietro e Andrea. Così pure veggonsi qua e là altre figure che rammentano quelle colorite da Domenico Ghirlandaio, sebbene vi si ravvisino anche caratteri e forme nella maniera di Benozzo. [1]

[1] Quest'affresco ha qua e là sofferto restauri e ritocchi con colore. La parte più offesa è il gruppo delle figure sedute dietro al Salvatore che predica. Il manto azzurro della donna in ginocchio e a mani giunte, nel mezzo e sul davanti del quadro, è rinnovato.

Il paese è bello, svariato nelle linee, e ben disposto. Il Vasari ci dice che Cosimo Rosselli aveva « in sua compagnia quel Piero, che fu sempre chiamato Piero di Cosimo, suo discepolo; il quale gli aiutò lavorare a Roma nella cappella di Sisto, e vi fece oltre all'altre cose un paese, dove è dipinta la predica di Cristo; che è tenuta la miglior cosa che vi sia. »[1] E altrove aggiunge: « in una (delle storie della Cappella Sistina) Piero fece un paese bellissimo, come si disse nella Vita di Cosimo. »[2]

Da questi passi sappiamo dunque che Piero di Cosimo eseguì la pittura del paese in questo affresco. Ora conviene ricordare che Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandaio, Pietro Perugino e Sandro Botticelli si trovavano, il 27 ottobre 1481, in Roma per dipingere, come si erano obbligati, in meno di sei mesi (e cioè prima del 15 marzo 1482) dieci storie del Vecchio Testamento nella Cappella Sistina;[3] le quali pitture furono condotte a termine il 15 agosto dell'anno seguente 1483.[4] Sappiamo anche che il Vasari, tra i pittori che lavorarono nella detta Cappella fa anche menzione dell' abate di San Clemente e di Luca da Cortona;[5] e sebbene non si sia trovato alcun documento negli Archivi vaticani che confermi l'asserzione del Biografo aretino, pure noi riteniamo, a giudicarne dai caratteri delle pitture, che i detti due pittori partecipassero ai lavori della Cappella.

Piero di Cosimo per esser nato nel 1462 (come a suo luogo diremo), contava nel 1481 diciannove anni di età, e quando gli affreschi furono eseguiti 21 o 23, laonde potè aiutare in essi il Rosselli, specialmente se si

[1] Vol. V, pagg. 31-32.
[2] Vol. VII, pag. 113.
[3] Vedi *Vita di Sandro Botticelli*, vol. VI di quest'opera, pag. 234, e anche *Vita di Domenico Ghirlandaio*, vol. VII, pag. 245,
[4] Vedi *Vita di Fra Diamante*, vol. V di quest'opera, pag. 255.
[5] Vol. V, pag. 30.

considera l'educazione artistica che ricevevano gli scolari in quel tempo. Se è esatta l'asserzione del Vasari, che cioè il fondo dell'affresco di cui parliamo sia opera di Piero di Cosimo, conviene anche ammettere che il giovane discepolo del Rosselli sapeva dipingere i paesi assai meglio del maestro stesso.

Il Cenacolo.

Nel quarto affresco è figurata l'ultima Cena degli Apostoli col Salvatore; nella quale (così s'esprime il Vasari) « fece una tavola a otto facce tirate in prospettiva, e sopra quella, in otto facce simili, il palco che gira in otto angoli; dove molto bene scortando, mostrò d'intendere quanto gli altri quest'arte. »[1]

Siede nel mezzo, di fronte a noi, il Salvatore con l'indice della mano destra alzata accennando il cielo, mentre in quella dell'altro braccio semipiegato tiene un po' di pane, e volge lo sguardo verso Giuda. Presso al Salvatore è un calice, solo utensile che sia sulla tavola. Giuda, veduto di profilo e seduto sullo sgabello, sta solo come di consueto da questo lato della tavola, di faccia a Gesù. Qui è rappresentato in atteggiamento tranquillo, con le mani appoggiate alla tavola, in atto di guardare il Redentore, ed ha il capo circondato dall'aureola. Ai lati del divino Maestro stanno gli Apostoli, parimenti seduti e in movimenti svariati. L'apostolo San Giovanni non è dipinto, come di solito, piegato e quasi svenuto sul petto del Salvatore, ma siede dritto con la persona tenendo le mani aperte sul petto, con la testa alquanto inclinata verso la sua destra per guardare il perfido Giuda. Gli altri Apostoli rammentano i tipi, i caratteri e le mosse tradizionali, usati nei dipinti con questo soggetto dai maestri toscani anteriori al Rosselli, compreso anche l'Angelico.

[1] Vol. V, pagg. 30-31.

Sul pavimento marmoreo, davanti a sinistra dello spettatore, sono in un vassoio due ampolle, un barattolo e un piatto; in mezzo si vedono un cane ed un gatto in atto di azzuffarsi. Ai due lati del dipinto presso la tavola, sul davanti, stanno due uomini vestiti in costume usato al tempo del pittore, ritti in piedi e rivolti gli uni verso gli altri, forse per rappresentare gli spettatori della Cena. Queste quattro figure sembrano ritratti. Innanzi ai due che sono a sinistra dello spettatore, vedesi un cagnolino con le gambe anteriori alzate in atto di festeggiarli.

Sopra il dossale del bancone, che gira attorno seguendo la forma della sala, tra i quattro pilastri sui quali posa il soffitto, vi sono delle aperture donde si scorge la campagna con tre piccole storie della Passione di Nostro Signore. Una rappresenta Gesù orante nell'orto con l'Angelo che gli reca il calice, e più in basso gli Apostoli addormentati; la seconda la Cattura di Cristo con San Pietro che taglia l'orecchia a Malco; la terza Cristo in croce fra i due ladroni, e sotto la Vergine che sviene sorretta dalle Marie, guardie a piedi e a cavallo. Nelle pareti laterali si vede dipinta in mezzo a ciascuna una porta.

Questo Cenacolo è una scena fredda d'espressione e senza vita, sebbene le figure sieno ragionevolmente disposte e con svariati movimenti. Più che nell'affresco precedente, predomina in questo quella maniera di panneggiare trita, angolosa e aderente alla persona, che è uno dei caratteri del Rosselli. Le estremità e gli attacchi delle membra sono difettosi; le figure ritte in piedi ai lati della tavola, posano sul pavimento in modo duro e stecchito. Dobbiamo nondimeno riconoscere che il disegno è franco e diligente, sebbene alquanto monotono. Nel colore predomina la tinta rossiccia triste;

le ombre sono freddo-scure, e i colori delle vesti alquanto uniformi.

Anche questo dipinto ha sofferto, e fu restaurato nel modo che si usava nei tempi trascorsi, cioè ripassandolo con colore.

È da credere che Cosimo in questi lavori della Sistina impiegasse tutto il suo sapere e l'ingegno, trovandosi a dipingere con maestri di maggior valore. Nondimeno se si paragona l'opera sua con quella degli altri pittori, siam costretti a confessare la sua inferiorità. [1] È da credere che se papa Sisto chiamò anche il Rosselli a lavorare nella detta Cappella, fu pel desiderio che aveva di accelerare il compimento delle pitture che dovevano adornarla.

Il Vasari racconta: « Dicesi che il papa aveva ordinato un premio, il quale si aveva a dare a chi meglio in quelle pitture avesse, a giudizio d'esso pontefice, operato. Finite dunque le storie, andò Sua Santità a vederle, quanto ciascuno de' pittori si era ingegnato di far sì, che meritasse il detto premio e l'onore. Aveva Cosimo, sentendosi debole d'invenzione e di disegno, cercato di occultare il suo difetto con far coperta all'opera di finissimi azzurri oltramarini e d'altri vivaci colori, e con molto oro illuminata la storia onde nè albero nè erba, nè panno, nè nuvolo vi era che lumeggiato non fusse; facendosi a credere che il papa, come poco di quell'arte intendente, dovesse perciò dare a lui

[1] Vedasi ciò che fu detto in proposito nel vol. VI di quest'opera, pag. 241, *Vita di Sandro Botticelli*, dove si legge che: « Nelle pitture della Cappella Sistina, a nostro parere, il primo posto è occupato dal Ghirlandaio, a cui tiene dietro il Perugino. Questi però non è scevro di quella maniera ricercata e convenzionale propria della scuola umbra, sebbene le forme siano piacenti. Il Botticelli invece distinguesi dagli altri pittori per forza ed energia d'azione e per i suoi episodi pieni di vita. Esso occupa col Signorelli, un posto notevole dopo il Ghirlandaio. Inferiori alle opere di quei maestri sono i dipinti di Cosimo Rosselli. »

il premio della vittoria. Venuto il giorno che si dovevano l'opere di tutti scoprire, fu veduta anco la sua, e con molte risa e motti da tutti gli altri artefici schernita e beffata, uccellandolo tutti in cambio di avergli compassione. Ma gli scherniti finalmente furono essi; perciocchè que' colori, siccome si era Cosimo imaginato, a un tratto così abbagliarono gli occhi del papa, che non molto s'intendeva di simili cose, ancorachè se ne dilettasse assai, che giudicò Cosimo avere molto meglio che tutti gli altri operato. E così fattogli dare il premio, comandò agli altri che tutti coprissero le loro pitture dei migliori azzurri che si trovassero e le toccassino d'oro, acciocchè fussero simili a quelle di Cosimo nel colorito e nell' essere ricche. Laonde i poveri pittori, disperati d'avere a soddisfare alla poca intelligenza del Padre Santo, si diedero a guastare quanto avevano fatto di buono. Onde Cosimo si rise di coloro che poco innanzi si erano riso del fatto suo. »[1]

Questa storiella ci sembra assai poco verosimile, e crediamo fosse dal Biografo aretino inventata per dar risalto al giudizio che esso dà di Cosimo, cioè che egli era *debole d'invenzione e di disegno* e inferiore per merito artistico agli altri maestri. Non è infine fuori di luogo notare, che papa Sisto era assai più intelligente di quanto il Vasari lo dice: certo il nostro Biografo si sarebbe ben guardato dal dare un simile giudizio se, anzichè di Sisto IV, si fosse trattato di qualche pontefice della Casa Medici.

Pitture nella cappella di S. Ambrogio in Firenze.

Il Vasari racconta altresì che Cosimo « alle monache di Sant' Ambrogio fece la cappella del miracolo del Sagramento; la quale opera è assai buona, e delle sue che sono in Fiorenza è tenuta la migliore; nella quale

[1] Vasari, vol. V, pag. 31.

fece una processione, finta in sulla piazza di detta chiesa, dove il vescovo porta il tabernacolo del detto miracolo, accompagnato dal clero e da un'infinità di cittadini e donne con abiti di que' tempi. Di naturale, oltre a molti altri, vi è ritratto il Pico della Mirandola tanto eccellentemente, che pare non ritratto ma vivo. »[1]

A destra dello spettatore vedesi la parte esterna di una chiesa, alla quale si accede per tre gradini. Dinanzi alla porta di essa sta di tre quarti il Vescovo vestito in pontificale, con la reliquia tra le mani, rivolto verso tre sacerdoti che gli sono inginocchiati dinanzi, ed al popolo che trovasi sulla piazza. Alla sinistra del Vescovo vedesi di profilo una monaca genuflessa, la quale con le mani prende il lembo del piviale tenendolo in parte

[1] Vasari, vol. V, pag. 29.

« Il barone di Rumohr (*Ricerche Italiane*, II, 265) dice di aver veduto scritto sull'affresco di Sant'Ambrogio COSIMO ROSSELLI F. L'ANNO 1456. La iscrizione, difficilmente visibile, esiste tuttavia, ma manca dell'anno, il quale dubitiamo non sia stato letto male, imperciocchè ci si fa difficile a credere che Cosimo dipingesse la migliore delle sue opere in età di diciassett'anni. Forse eravi scritto l'anno 1476, che poi, o per mala lettura del Rumohr, o per errore di stampa nel libro suo, fu cangiato in 1456. Nella *Raccolta di affreschi del XIV e XV secolo*, pubblicata da Niccolò Pagni, si vede un intaglio di questa storia. » Così gli Annotatori del Vasari, vol. V, pag. 29, nota 3ª.

Anche noi, quando vedemmo il dipinto or sono molti anni, potemmo leggere, ma a fatica, nel mezzo del primo gradino di fronte, la scritta: « COSMO ROSELLI F. L'AN... », ma null'altro. Giorni sono rivedendo il dipinto, non ci fu possibile di rilevare la parte della scritta che avevamo letta precedentemente. Sembra che i visitatori, per volerla leggere, la bagnassero e strofinassero con le dita o con qualche straccio: ciò deve essere stata la causa della sua scomparsa.

Siamo venuti a sapere che questo affresco era terminato nell'anno 1486, come rilevasi dal *Libro dei debitori e creditori* del detto monastero di Sant'Ambrogio dal 1481 al 1487. In altri libri, sotto l'anno 1485, si hanno pagamenti a favore di Cosimo per conto di detta pittura, portati da Bartolommeo di Pagolo del Fattorino (*più tardi Fra Bartolommeo da San Marco*) « che sta con lui. » Queste notizie servono ad accertarci che Fra Bartolommeo fu da ragazzo a imparar l'arte sotto Cosimo Rosselli nel detto anno. Vedi il Vasari edito dal Sansoni, tomo III, pag. 186, nota.

alzato. Un'altra monaca, pure inginocchiata ma veduta di fronte, è alla destra del Vescovo ed a lui rivolta tenendo le mani giunte.

Dietro al Vescovo sulla soglia della porta si scorgono altre monache, ritte in piedi, che a mani giunte in atto di pregare stanno osservando. Da un lato, sul davanti, a destra dello spettatore, un'altra monaca più attempata delle altre (forse la Priora) si presenta di profilo, inginocchiata e a mani giunte, rivolta a guardare attentamente la cerimonia che si sta compiendo dinanzi a lei.

Di fronte al Vescovo stanno i tre sacerdoti già mentovati, il primo de' quali vestito di ricco piviale, è in atto di ricevere la reliquia che il Vescovo gli porge, mentre i suoi due compagni con piviali meno ornati si presentano, essi pure, di profilo, e tengono tra le mani una lunga mazza ritta e appoggiata in terra.

Di faccia a noi, quasi nel mezzo del dipinto e in vicinanza ai gradini che mettono alla chiesa, vedesi un gruppo formato da cinque uomini ed un giovinetto, che forse rappresentano sacerdoti e cherico. Tre di questi cantano leggendo in un libro che due di loro con lunghe mazze appoggiate in terra e alla spalla, si tengono aperto dinanzi. Presso a questi tre sono gli altri due sacerdoti con lungo cero acceso. Dinanzi ai cinque è il cherico, il quale con la mano del braccio sinistro alza la larga manica della veste dell'altro braccio abbassato, nella cui mano tiene un campanello. Egli guarda con attenzione il Vescovo, come in atto di prepararsi a suonare, e tutti i componenti il gruppo ora descritto sembrano compagni dei tre sacerdoti che stanno inginocchiati dinanzi al Vescovo.

Sul davanti del dipinto, nell'angolo a destra dello spettatore, veggonsi ritte in piedi tre donne, signoril-

mente vestite. La prima si presenta quasi di schiena, raccogliendo con le braccia le vesti: delle altre due, una veduta quasi di fronte guarda fuori dell'affresco, l'altra, in gran parte nascosta dalle compagne, si mostra per tre quarti.

Poco lungi da questo gruppo sta una giovinetta veduta alquanto di schiena, la quale con la testa e lo sguardo a noi rivolti cammina verso la piazza, conducendo per mano col braccio sinistro piegato e disteso una bambina (che pronta si volge indietro tenendo il braccio sinistro abbassato e la mano chiusa verso un cane che le corre dietro), e con l' altra tiene un bambino, esso pure in atto di guardare lo spettatore.

Nel mezzo del dipinto sul davanti, vedesi di schiena un sacerdote inginocchiato rivolto con la persona al Vescovo, ma con la testa girata dall'altro lato, il quale con la mano destra abbassata raccoglie parte della veste, mentre tiene l'altra alzata ed aperta, ed è in atto di guardare vivamente tre uomini che trovansi poco discosti, ritti in piedi e rivolti verso il Vescovo che consegna la reliquia. Il primo di essi vedesi alquanto di schiena, con la mano sinistra al fianco destro per raccogliere parte delle pieghe della veste, mentre ha aperta quella dell'altro braccio semipiegato, e volge alquanto il capo per guardare fuori del dipinto. Il secondo veduto per tre quarti ha le braccia piegate a sè, e con l'indice della mano destra accenna il Vescovo; il terzo, che sta di fronte, infila il braccio destro in quello sinistro del compagno, e sulla mano respettiva appoggia la sinitra. È a lui rivolto e lo guarda.

Nel mezzo della piazza, poco dietro alle figure ora mentovate, sono due altri inginocchiati, di cui il primo si presenta quasi di profilo con le braccia semipiegate e le mani aperte, in atto di guardare il Vescovo; il se-

condo, veduto quasi di fronte, ma in parte nascosto dall' altro, ha il braccio sinistro semipiegato e la mano aperta e alzata, rivolto a guardare un gruppo di quattro figure ritte in piedi che stanno alla sua destra conversando tra loro. Queste sono indietro e poco lungi dai tre ritti in piedi pocanzi ricordati, che si trovano sul davanti del dipinto.

Il primo di questi quattro vedesi quasi di schiena, ma con la testa di profilo. Ha aperta la mano del braccio sinistro piegato, ed è rivolto verso quello dei compagni che gli sta dinanzi e che si presenta a noi di tre quarti, tenendo alzata la mano del braccio destro parimente piegato. Questi sta in atto di ragionare col primo. Nel mezzo fra i detti due, vedesi di fronte il terzo, in gran parte nascosto dai vicini, ed è intento ad ascoltare con aria di volto cogitabondo. Il quarto dietro al secondo è quasi del tutto nascosto da lui.

Sul davanti, nell' angolo del dipinto, si scorge la piccola parte d'un fabbricato a bozze quadre, che si eleva quanto è alto il dipinto. Più indietro alcune figure stanno dinanzi ad una casa che prospetta la chiesa. Sulla piazza, qua e là, veggonsi gruppi di donne che conversano in isvariati movimenti, e dietro a loro si affollano molte figure.

In continuazione alla facciata della chiesa, v'è un muro con porta d'entrata al convento, che vedesi di fronte nel mezzo, e di seguito all'edificio un altro muro sormontato da alberi e da altre piante. Più in lontananza si vedono una casa, e più da lontano montagne che spiccano sul cielo azzurro.[1]

[1] L'affresco che ha, molto sofferto, è oscurato e coperto da sudiciume, oltre ad essere la cappella malamente rischiarata. Una grande parte del dipinto, inferiormente, a sinistra dello spettatore, fu rinnovata.

Come abbiam già riferito, il Vasari ricorda che, oltre a molti altri, v'è anche il ritratto di Pico della Mirandola. È agevole il conoscere che molte figure dell'affresco sono ritratti, ma non siamo in grado d'indicare quale di esse rappresenti Pico della Mirandola.[1]

Afferma lo stesso Vasari, che quest'opera è assai buona e delle migliori di Cosimo; però, secondo pare a noi, vi si scorgono figure, tipi, forme e un modo di colorire che ricordano (sebbene con arte assai inferiore) Domenico Ghirlandaio. Il tutto è eseguito con molta verità di forme e diligenza: nelle figure v'è una vitalità non solita a riscontrarsi nelle opere del Rosselli. Si hanno per altro sempre quei caratteri e difetti propri del nostro pittore, da noi altrove notati; cioè le figure sono dure e stecchite, le pieghe di forme angolose vestono in modo troppo aderente alla persona, e gli attacchi delle membra e le estremità difettosi.

Nella parete intorno al tabernacolo (lavoro di Mino da Fiesole eseguito nell'anno 1482) dove si conserva la reliquia, dipinse Cosimo due Angeli di scorcio, uno per parte. Sotto a questi, fece tre altri Angeli da un lato e tre dall'altro, in atto di suonare e cantare, e più in basso altri col turibolo che incensano. I movimenti di alcuni Angeli non mancano d'una certa grazia, e sono tra le migliori cose che si conoscano di sua mano.

La vôlta è divisa in quattro scompartimenti, e in essi sono dipinti i quattro Dottori della Chiesa. Se le pitture delle pareti hanno sofferto, queste della vôlta sono tanto sucide ed annerite da vedervi ben poco. Si aggiunga che la cappella è, come già fu detto, mala-

[1] Forse è quella figura di giovane imberbe (con la testa scoperta ed i capelli discriminati nel mezzo e cadenti ricciuti e copiosi ai lati della faccia sulle spalle) che è nel mezzo del gruppo dei tre sul davanti, ritti in piedi.

mente illuminata, laonde soltanto in alcune ore del giorno è possibile scorgere le pitture a luce molto debole.

Si hanno notizie che Cosimo, oltre alla pittura di cui abbiamo parlato, dipinse nel 1486 otto quadri in muro nel dormentorio del detto monastero, pei quali gli furono pagati 8 fiorini d'oro. [1]

Il Vasari ci fece sapere che Cosimo fece due tavole per la chiesa del monastero di Cestello, [2] ora chiesa di Santa Maria de' Pazzi, in Firenze. È certo che una di queste tavole (come rilevasi anche dai caratteri del dipinto) è quella con figure grandi al naturale, che abbiamo veduta appesa ad una delle pareti nella sacristia di detta chiesa.

Vergine col Putto e Santi in Santa Maria de' Pazzi, a Firenze.

La Vergine è seduta in mezzo di fronte a noi, sopra ricco trono marmoreo di bello ed elegante stile architettonico, ricco d'ornamenti. Essa posa le dita della mano destra sulla testa del piccolo San Giovanni, verso il quale piegando alquanto la testa volge lo sguardo. Tiene l'altra mano sulla spalla del Bambino Gesù seduto sul suo ginocchio sinistro, mentre San Giovanni sta ritto in piedi sulla base marmorea del trono, e tenendo aperte le mani delle braccia semipiegate guarda la Vergine. Il Bambino Gesù posa le mani sul seno scoperto della divina Madre, ed è rivolto con la testa ad osservare dinanzi a sè fuori del quadro.

Da un lato sul davanti, a sinistra dello spettatore, quasi di fronte a noi è Sant'Iacopo Apostolo col libro chiuso nella mano destra abbassata, mentre tiene nell'altra il bordone. Dall'altro lato, e parimente di fronte

[1] Vedi Vasari edito dal Sansoni, tomo III, pag. 186, nota 1. Queste pitture non esistono più.

[2] « A' monaci di Cestello fece la tavola dell'altar maggiore; ed in una cappella della medesima chiesa, un'altra. » Vol. V. pag. 28.

è San Pietro con un libro chiuso nella mano sinistra abbassata, mentre posa l'altra, tenendo le chiavi, su quello.

Superiormente volano due Angeli, che in una mano tengono lo stelo d'un giglio fiorito e nell'altra la corona sospesa sul capo della Vergine. Ai lati, dietro alle figure dei Santi, vedesi una fuga di tre colonne per parte, a sostegno della vôlta; e, nel mezzo, dietro alla Vergine, scorgesi un paese, ed in lontananza una torre ed una chiesa, che sembrano figurare il campanile di Giotto e Santa Maria del Fiore.

Il gruppo di Nostra Donna col Putto è la cosa migliore di questo dipinto. La figura della Vergine, per i lineamenti, per la forma ovale della testa e per il modo angoloso con cui sono formate le pieghe delle vesti ha qualche somiglianza con le figure dei Pollaioli. Tale analogia l'abbiamo già notata parlando della Santa Barbara che è nella tavola della Galleria degli Antichi Maestri all'Accademia di Belle Arti in Firenze. Anche la mossa del Bambino Gesù nel dipinto di cui ora parliamo può dirsi imitazione di quella nella figura allegorica della Carità dei Pollaioli. [1]

La figura men pregevole, sotto ogni riguardo, si conosce esser quella del piccolo San Giovanni che ha forme grosse, quasi imbottite, è debole di gambe e difetta d'espressione e di vita. Pocc naturali sono i movimenti degli Angeli che sostengono sul capo della Vergine la corona, poichè le loro figure sono così contorte da delineare quasi la forma di un semicerchio con le punte in alto. Il colore delle carni è giallastro chiaro, tendente al rossiccio, scuro nelle ombre, difettoso di mezze tinte e mancante di vigoria nelle vesti.

[1] Vedi *Vita dei Pollaioli*, nel vol. VI, di quest'opera, pag. 106, e la nota 3ª.

Come nel quadro rappresentante Santa Barbara che adorna la Galleria degli Antichi Maestri all'Accademia di Belle Arti in Firenze, e nell'affresco già ricordato della Cappella Sistina rappresentante il Cenacolo, anche in questa tavola primeggiano la finta architettura, la prospettiva, e la bella forma del trono collocato sopra una base a varie faccie, sporgente nel mezzo, rientrante ai lati e terminato a linee parallele.[1]

Vergine che sale al cielo in Sant'Ambrogio di Firenze.

Il Vasari ricordò una tavola da Cosimo dipinta nella sua giovinezza per la chiesa di Sant'Ambrogio, ma non ne disse il soggetto. Se fosse quella che trovasi nel terzo altare a sinistra entrando in chiesa, sappiamo che egli la fece non da giovane, ma nel 1498 quando era pervenuto all'età di 59 anni.[2]

In questa tavola (con figure di grandezza naturale) è rappresentata la Vergine che sale al cielo circondata da Serafini, con ai lati quattro Angeli in atto di volare che le presentano ciascuno un giglio. Superiormente è il Padre Eterno, e inferiormente su di un fondo di paese vedonsi Sant'Ambrogio vescovo e San Francesco.

Nel gradino sono tre storie di San Francesco; cioè quando il pontefice Innocenzo III gli dà la regola dell'Ordine, quando il Santo alla Verna riceve le Stimmate, e la sua morte in Assisi.

I caratteri della pittura sono certamente quelli di Cosimo, ma la parte migliore è la predella.

Angeli adoranti Gesù nella detta chiesa.

In questa chiesa si vede un'altra tavola centinata sul primo altare a sinistra entrando. Nella parte superiore è dipinta la colomba, simbolo dello Spirito Santo;

[1] La tavola è ora passata a far parte della Galleria degli Ufizi, dove è indicata col n. 1280.

[2] « Costui nella sua giovanezza fece in Fiorenza, nella chiesa di Sant'Ambruogio, una tavola che è a man ritta entrando in chiesa. » Vol. V, pagg. 27-28. Vedi anche Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 184, nota 1.

sotto vi sono quattro Angeli che adorano il Bambino Gesù disteso in terra, e due Santi genuflessi ai lati. Questo dipinto, che ha figure poco minori del naturale, è assai oscurato nelle tinte, sudicio ed in parte anche ridipinto. Per quanto può scorgersi, ha caratteri da farlo credere opera di Cosimo Rosselli.

Vergine incoronata in Santa Maria de' Pazzi in Firenze.

Oltre alla tavola pocanzi ricordata, se ne trova un' altra d'altare del Rosselli nella chiesa di Santa Maria de' Pazzi in Firenze. In essa è rappresentata l' Incoronazione della Vergine con molti Santi, Sante, Profeti ed Angeli, e si vede nella seconda cappella detta dei Bartolini, che è posta a sinistra entrando nella detta chiesa.

La Vergine seduta di profilo in trono di faccia al Salvatore e con le braccia conserte al seno, sta per essere incoronata dal divin Figliuolo. L' uno e l' altra posano i piedi sulle nubi sostenute da tre testine alate d'Angeli e sono circondati da una gloria di Serafini e Cherubini.

Da un lato a sinistra dello spettatore, ritto in piedi sulle nubi e di fronte a noi, si vede un Angelo che tiene in una mano la croce appoggiata sulle nubi, e nell' altra l' impugnatura della spada la cui punta tocca parimenti le nubi. Dietro a questo stanno altri Angeli che suonano l'arpa e la cetra, e due che dan fiato a lunghe tube; poi un altro in atto di alzare la tenda.

Dal lato opposto, a destra dello spettatore, si vede sulle nubi in avanti un Angelo che tiene nella mano sinistra la corona di spine e i tre chiodi[1] e nella destra lo stelo d' un giglio fiorito. Questo fa riscontro all' Angelo dell'altro lato, e dietro a lui sono anche qui due Angeli che suonano vari strumenti, due che dan fiato a lunghe tube, e finalmente un altro che alza la tenda.

[1] Simboli della Passione di N. S.

Sotto sono disposti in cerchio Santi e Sante inginocchiati e dipinti in vari atteggiamenti, intorno a' quali stanno altri Santi e Profeti ritti in piedi, a capo dei quali si presenta per primo San Giovanni Battista. Egli ha nella mano sinistra abbassata un rotolo con le parole ECCE AGNVS DEI, appoggiando alla spalla e in terra l'asta della croce. Mentre guarda dinanzi a sè fuori del quadro, accenna allo spettatore con l' indice della mano dell' altro braccio per metà alzato l' Incoronazione della Vergine.

Dall' altro lato del quadro vedesi, parimente sul davanti e di riscontro a San Giovanni Battista, San Giovanni Evangelista che guarda in alto, il quale tiene in mano un libro chiuso, ed ha presso ai piedi l'aquila. Le figure sono grandi circa tre quarti del vero.

Anche questa tavola condotta con molta cura e diligenza, manca, come di consueto, di perfezione nelle forme e di vita, e il colore difetta di vigore e di trasparenza. Tanto in questa pittura come in quella già da noi mentovata che trovavasi in sagrestia, ci è sembrato di vedere una certa consistenza e durezza di colore, ed una superficie lustra, da farci credere che Cosimo si servisse, sebbene in modo imperfetto, delle tinte ad olio. I Santi inginocchiati in cerchio, che sono nella parte di mezzo di questa tavola, ricordano quelli pure inginocchiati in basso e nel centro della tavola, che il Ghirlandaio fece coi suoi discepoli ed aiuti per la chiesa di San Girolamo a Narni. [1] La tavola di Cosimo fu condotta non prima del 1505, e cioè negli ultimi anni di sua vita, poichè morì nel 1507. [2]

[1] Vedi *Vita del Ghirlandaio*, vol. VII di quest'opera, pag. 403 e seguenti.

[2] Come già fu da noi detto, questa tavola al presente si trova sull'altare della seconda cappella a sinistra entrando in chiesa, la quale appartenne alla famiglia del Giglio, che vi pose i propri stemmi. Il

Il Vasari dopo aver ricordato che il Rosselli fece ai monaci di Cestello « la tavola dell'altar maggiore, ed in una cappella della medesima chiesa, un'altra » (che è appunto l'ultima ricordata) soggiunge: « e similmente quella che è in una chiesetta sopra il Bernardino, accanto all'entrata di Cestello. Dipinse il segno ai fanciulli della compagnia del detto Bernardino; e parimente quello della compagnia di San Giorgio, nel quale è un'Annunziata. »[1]

Richa (*Chiese Fiorentine*, vol. I, pag. 320) cita un ricordo da cui risulta che la tavola fu collocata da prima in una cappella che quella famiglia aveva fatto murare l'anno 1505 nel chiostro primo davanti alla chiesa. Vedi la nota 5ª del Vasari, vol. V, pag. 28.

Nel Vasari edito dal Sansoni, tomo III, pag. 185 in nota, si avverte che dalle memorie manoscritte della chiesa di Cestello raccolte dal P. Signorini (che si conservano nell'Archivio di Stato a Firenze tra le carte del monastero di Settimo), sappiamo che il 20 dicembre del 1505 fu dato compimento alla fabbrica della cappella del Giglio da Cosimo Rosselli e Francesco di Giovanni Arditi, esecutori testamentari di Tommaso del Giglio fondatore della medesima. La tavola dunque del Rosselli deve essere stata dipinta circa a questo tempo.

Vedasi anche Ulderigo Medici, *Dell'antica Chiesa dei Cistercensi oggi Santa Maria Maddalena de'Pazzi*, op. cit., pag. 45 e seguenti.

[1] Vasari, vol. V, pagg. 28-29.

In nota si avverte che « la compagnia de' fanciulli detta del Bernardino fu soppressa or son molti anni; e non abbiamo alcuna notizia nè della tavola nè del segno rammentati qui dal Vasari. » Ulderico Medici nella monografia già citata *Dell'antica chiesa dei Cistercensi oggi Santa Maria Maddalena de' Pazzi* (Firenze, 1880), pag. 46, osserva: « Il Vasari nello accennare e alla tavola della chiesetta sopra il Bernardino, e al segno fatto per questa Compagnia, intese parlare di due opere distinte eseguite dal Rosselli per due diverse località, poichè per la chiesetta sopra il Bernardino, non si deve certamente ritenere che fosse la compagnia che da quest'ultimo prendeva nome, ma sibbene la cappella del Giglio che rimaneva appunto accanto alla entrata di Cestello; e nelle parole sopra il Bernardino si deve intendere che la cappella per la quale il Rosselli eseguì il quadro suddetto, in rapporto all'entrata di Cestello rimaneva prima di quella che appunto del Bernardino o di Sant'Antonio era detta...: per conseguenza ripeto e sostengo che il quadro attualmente esistente alla cappella detta dei Bartolini rappresentante la Incoronazione di Nostra Donna, è indubitatamente di Cosimo Rosselli, eseguita per la famiglia Del Giglio, e che in origine vedevasi alla loro cappella nel chiostro dei Cistercensi, ed è appunto quello citato dal Vasari esistente a suo tempo nella chiesetta

Il 19 gennaio del 1497, come abbiamo già altrove ricordato,[1] Cosimo Rosselli, Benozzo Gozzoli, Pietro Perugino e Filippino Lippi stimarono il lavoro eseguito da Alesso Baldovinetti nella cappella Bongianni Gianfigliazzo. Se questa notizia è esatta, come ci pare esat-

sopra il Bernardino, che in tal modo troppo genericamente chiamava la cappella del Giglio. » E altrove (ivi, pag. 27) soggiunge: « Filippo di Francesco Cavalcanti fece fabbricare dai fondamenti la prima cappella a sinistra, avendovi speso 68 scudi, ma abbenchè egli promettesse di corredarne lo altare della relativa tavola, sembra non ponesse giammai in atto tale suo divisamento. Sappiamo dal Vasari che Cosimo Rosselli eseguì per i monaci di Cestello due tavole, che una per l'altar maggiore, l'altra per una delle cappelle laterali, ed io oggi posso aggiungere che egli ne fece una terza per la cappella del Giglio. Disgraziatamente per altro il Vasari di nessuna di esse c'indica il soggetto; ma il Richa, l'autore di quell'operetta intitolata l'*Antiquario fiorentino*, ed altri Scrittori dello scorso secolo, si trovano concordi nello scrivere che ai tempi loro in questa cappella dei Cavalcanti, vedevasi un quadro di Cosimo Rosselli rappresentante la Madonna, S. M. Maddalena penitente, San Bernardo e San Francesco, che appunto il Richa così descrive: « La prima cappella a mano sinistra è dei Cavalcanti, con tavola di Cosimo Rosselli che dipinse Maria, Santa Maria Maddalena, San Francesco e alcuni Angioli con tanto amore e diligenza, che poco differente è la miniatura. » Ed allora mi sembra che si possa da ciò congetturare che questo quadro fosse quello che originariamente era al maggiore altare, e quando nel 1560, il monaco Mormorai fece per il medesimo quel gran ciborio, ritengo che tolto il quadro da questo luogo venisse collocato nella cappella de' Cavalcanti, la quale che si sappia non ne aveva alcuno, e questa mia supposizione è convalidata anco dal Rosselli nel suo sepoltuario con queste parole: « alla 1ª cappella a sinistra vi è una tavola con la Madonna e San Bernardo la quale è di mano di Cosimo Rosselli e credo che già fosse all'altare grande... » Siccome la Chiesa di Cestello sembra che fosse presa in considerazione dal governo francese per la ricchezza di opere d'arte in essa contenute, io ritengo che con le tavole del Ghirlandaio e di Lorenzo di Credi venisse portata via anco questa del Rosselli, e se non erro deve esser quella citata dallo Zobi nei documenti della storia civile della Toscana, nella nota dei quadri che i francesi trasportarono a Parigi, fra i quali vi figura, una Madonna con Santi di Cosimo Rosselli. »

È possibile che la tavola di cui si discorre sia stata un tempo sull'altar maggiore della chiesa: ora trovasi nel Louvre, indicata come opera di Cosimo Rosselli, ma i caratteri del dipinto non sono i suoi. Abbiamo di ciò discorso altrove, e non è il caso di ripetere il già detto. (Vedi vol. VII di quest'opera, pagg. 131-132, nonchè la nota).

[1] Vedi il vol. VI di quest'opera, pag. 55.

tissima, Cosimo non morì, « consumato da una lunga infermità, l'anno 1484, » come il Vasari afferma; del che si ha una conferma nel fatto che il Rosselli fece il suo testamento il 25 novembre 1506.[1] La morte di Cosimo seguì invece il 7 gennaio del 1507, come rilevasi dal Libro de' morti della città di Firenze *ad annum*, ed in quello de' morti di Sant'Ambrogio.[2]

Il Vasari racconta che Cosimo « dilettossi in modo dell'alchimia, che vi spese vanamente, come fanno tutti coloro che v' attendono, ciò che egli aveva; intanto che vivo lo consumò, ed allo stremo l'aveva condotto, d'agiato che egli era, poverissimo. »[3] Ma dal testamento di Cosimo rilevasi che egli non morì « poverissimo »; nè può essere fondata l'asserzione del Biografo aretino che si fosse dato all'alchimia, poichè appunto in quegli anni furono condotte le maggiori sue opere.[4]

1 Vedi Gaye, *Carteggio*, op. cit., vol. II, pag. 457 in nota.

2 Vedi Vasari edito dal Sansoni, vol. III, pagg. 189-190, in nota.

3 Vasari, vol. V, pag. 32.

4 Vedi Vasari edito dal Sansoni, tomo III, pag. 189 in nota, e il Gaye, *Carteggio*, ecc., op. cit., vol. II, pag. 457, dove si riporta il testamento di Cosimo.

Nel Vasari (vol. V, pag. 33, nota 2) si riferisce: « Il Baldinucci crede ch'ei non lasciasse figli, poichè instituì eredi i figli postumi, e in mancanza loro, i propri fratelli. Ma se instituiva i figli postumi, ciò vuol dire ch'era in istato d'averne; e quanti poteva averne avuti dal giorno del testamento a quello della morte! Nella prima nota abbiamo veduto, colle parole del Del Migliore, che Cosimo ebbe discendenza, e sicuramente questo figliuolo di Cosimo, che fu architetto, è quel Giuliano naturale. Pare che i non pochi pittori di casa *Rossegli* nominati nel Breve dell'Arte pubblicato dal Gualandi (*Mem. di Belle Arti*, ecc., serie VI), possano appartenere alla famiglia di Cosimo. Trovasi nel 1368 un Iacopo di Matteo Rossegli pittore, che può essere lo zio di Cosimo, se questo Iacopo discende da Matteo che fu generato da Rossello pittore. Sono nominati all'anno 146...., Girolamo e Giovanni di Clemente Rossegli, parimente pittori. Nel 1525 è memoria di Lorenzo (di Lorenzo?) Rossegli, battiloro, e di Francesco e di Iacopo di Domenico, pittori. È ricordato in ultimo un Bernardo di Stefano Rossegli da Neri di Bicci nel 1460, e dal Gaye nel 1488 e 1490, *Carteggio*, ecc., I, 582-83, e tomo III di quest'edizione, pag. 259. Ora noi saremmo d'opinione,

Il Vasari racconta inoltre che morto Cosimo, « dalla compagnia del Bernardino fu seppellito in Santa Croce. »[1] Sappiamo poi che egli fu amico dello scultore ed architetto Benedetto da Maiano, del quale fu anche l'esecutore testamentario,[2] e si è già veduto che con lui trovavasi nel 1485 Bartolommeo di Pagolo del Fattorino (Fra Bartolommeo della Porta),[3] il quale contava allora dieci anni di età, perchè era nato nel 1475. Abbiamo anche detto che Cosimo era un maestro che conosceva bene le pratiche dell'arte sua, sebbene non avesse tale ingegno o sentimento da saper infondere vita nelle sue figure. Il meglio dei suoi dipinti è negli ornamenti, negli accessori, nell'architettura e nella prospettiva. L'esecuzione tecnica è molto accurata e diligente; ond'è che possiamo dedurne che il Rosselli era assai più atto ad avviare nell'arte un giovane di così alto ingegno quale fu Bartolommeo, di quello che fossero il Botticelli e

che tutti questi artefici fossero della stessa famiglia di Cosimo Rosselli. »

Nel Vasari edito dal Sansoni, tomo III, pag. 191 in nota, si aggiunge: « Nell'albero de' Rosselli, rifatto ed accresciuto sopra autentiche scritture, noi non abbiamo creduto d'innestare i Rosselli pittori dei secoli XIII e XIV, perchè appartengono ad altra famiglia. Cosimo nacque da un Lorenzo di Filippo di Rossello muratore venuto ad abitare in Firenze dal popolo di Santa Maria a Quarto, piviere di Santo Stefano in Pane, nel territorio fiorentino. »

Nell'albero genealogico dei Rosselli (ivi, pag. 192-193) troviamo un Bernardo (Rossello) pittore, nato nel 1450 e morto nel 1526; e nel *Buonarroti* (Roma, 1888 , Serie III, vol. III, quaderno IV, pag. 112 si trova che il 10 aprile 1499 ad un Bernardo Rosselli (che dev'essere il medesimo citato nel Vasari edito dal Sansoni) fu allogato un quadro, di cui non è indicato il soggetto, per l'altare Rucellai in San Pancrazio.

[1] Vasari, vol. V, pag. 32.

In nota si avverte che questa compagnia del Bernardino è « diversa da quella nominata in principio; poichè due erano in Firenze le compagnie con tal nome: una di fanciulli, presso Cestello, un'altra d'adulti in Santa Croce. »

[2] Vedi Cesare Guasti, *Archivio storico*, nuova serie, vol. XVI, parte I, anno 1862, pag. 92.

[3] Vedi indietro a pag. 166 in nota.

Filippino, quantunque l'uno e l'altro dotati di ben maggiore capacità. Bartolommeo di Pagolo spiegò per tempo quella maniera grandiosa e quell'arte che si ammirano nelle sue opere. Se bene si considerano i quadri da lui eseguiti con quei fondi, quelle architetture, quei baldacchini e dadi di forma rotonda e quelle tende alzate da Angeli, quegli scorci eseguiti con tanta scienza prospettica che così di frequente sono da lui usati, dobbiamo senza dubbio convenire che qualcosa dell'arte sua si riscontra nelle opere del Rosselli. Il quale ha dunque il vanto d'essere stato il maestro che meglio avviò all'arte Fra Bartolommeo. I vincoli d'amicizia che lo legarono dopo a Raffaello Sanzio contribuirono certamente alla formazione di quella nuova maniera dell'arte cinquecentistica, che rende così pregevoli le opere loro. [1]

Altre opere dobbiamo ricordare, sebbene non di tutte possa dirsi che mostrino per i loro caratteri d'essere opere di Cosimo.

Annunziata nella tavola dell'Adorazione dei Magi nella Galleria degli Ufizi.

Abbiamo già ricordato, a proposito della tavola di Don Lorenzo Monaco con l'Adorazione dei Re Magi, che le piccole figure rappresentanti la Salutazione Angelica e ai lati un Profeta, che trovansi nella parte superiore di detta tavola, dai caratteri che presenta la pittura dobbiamo riconoscerla per opera di Cosimo Rosselli. [2] Tale aggiunta sarà stata fatta forse nell'occasione in cui fu cambiata la forma che aveva la cornice. Questa tavola che trovasi nel primo corridoio della Galleria degli Ufizi era indicata col n. 20 ed ora, nell'ultimo catalogo, porta il n. 39.

[1] Vedi ciò che fu detto in proposito nella nostra *History of painting in Italy*, op. cit., vol. III, cap. XIII; e nella *Vita di Raffaello* (edizione italiana), vol. II, pag. 393 e segg., nonchè vol. III, pag. 30 e segg.

[2] Vedi vol. II di quest'opera, pag. 343.

Nella stessa Galleria degli Ufizi si conserva un'altra tavola indicata come opera di Cosimo Rosselli, rappresentante l'Incoronazione della Vergine, che è in mezzo a una gloria di Serafini, Cherubini, e circondata da molti Angeli, alcuni dei quali suonano e cantano. È questo un lavoro di pregio assai inferiore a quello delle opere di Cosimo, per cui può essere di qualche suo seguace od imitatore. [1]

Vergine Incoronata nella Galleria degli Ufizi.

Parimente è nella stessa Galleria un'altra tavola rappresentante la Madonna seduta in trono, veduta di fronte, che tiene il Bambino Gesù ritto sulle sue ginocchia. Ai due lati è un Angelo in atto di adorazione. Sul davanti, da una parte, vedesi di fronte San Niccolò di Bari vescovo, vestito in pontificale, che con una mano tiene il pastorale ritto in terra sul pavimento marmoreo, e nell'altra ha un libro con sopra le tre palle. Dall'altro lato sta pure di fronte Sant'Antonio abate, con un libro chiuso nella mano sinistra abbassata, e tiene nell' altra un bastone appoggiato in terra.

Vergine col Putto e Santi nella detta Galleria.

Il fondo rappresenta una tenda stesa, dietro alla quale s' alzano alberi che staccano sul cielo azzurro; negli angoli superiori della tavola è dipinta un'altra tenda alzata ai lati. Le figure sono poco minori del naturale.

Questo dipinto trovavasi fra quelli rimasti nei magazzini della Galleria, e perchè aveva molto sofferto fu restaurato. È ora esposto nel primo corridore col n. 64, indicato come opera della scuola di Cosimo Rosselli, della cui maniera mostra i caratteri.

Discorrendo delle opere dei Peselli, abbiamo altrove ricordata la tavola rappresentante l'Adorazione dei Re Magi che trovasi in questa stessa Galleria de-

[1] Trovasi nel primo corridore, dove prima era indicato col n. 29, mentre nell'ultimo catalogo porta il n. 63.

gli Ufizi, ed abbiamo messo innanzi per questo dipinto il nome di Cosimo Rosselli.[1] Il quale se fosse veramente opera sua, si avrebbe in esso un unico esempio che dimostrerebbe aver egli seguito anche l'arte dei pittori naturalisti che fiorirono in Firenze, come appunto mostrò di seguire nelle sue ultime opere anco Benozzo Gozzoli.

Pitture nella cattedrale di Fiesole.

Nella cattedrale di Fiesole e precisamente nella cappella del vescovo Salutati, che è adorna di un altare di marmo con sculture e di un busto del detto vescovo (pregevole lavoro di Mino da Fiesole), veggonsi alcune pitture che qui giova ricordare.

Nel mezzo della vôlta, in un tondo, è dipinta l'arme del Salutati sormontata dalla mitria; intorno alla quale sono dipinte alcune teste di Serafini. Nei quattro scompartimenti vedonsi di fronte gli Evangelisti, seduti sulle nubi, dai quali partono all' intorno raggi di luce tramezzati di stelle. San Giovanni ha nella mano destra la penna e tiene il calamaio nell' altra appoggiata sopra un libro. Presso alla sua testa è l'aquila. San Luca posa la mano sinistra sopra un libro che regge ritto e chiuso sul ginocchio, mentre ha la penna nella mano dell'altro braccio piegato a sè. Alla sua destra sta il bue. San Marco ha nella sinistra un libro aperto dinanzi a sè ed appoggiato al ginocchio, mentre nella mano dell'altro braccio in parte allungato tiene la penna. Il leone si trova presso da un lato. I fondi sono, come di solito, dipinti in azzurro.

Sulla parete, ai lati della finestra, sono rappresentati un santo Diacono (che si direbbe essere San Leonardo), e San Giovanni Battista, ritti in piedi e veduti di faccia. Nello spessore della finestra ad arco nel mezzo,

[1] Vedi quanto fu da noi detto nel vol. VI di quest' opera, pagg. 12 e 13.

entro a un tondo che è fra l'ornato, vedesi il Bambino Gesù che spande attorno raggi di luce. Ha nella mano sinistra un piccolo globo, mentre tiene l'altra alzata. In uno dei due tondi che sono ai lati è dipinto il busto di una Sibilla, che con l'indice della mano destra accenna in alto; nell'altro il busto di un Profeta, che si presenta come la Sibilla di fronte a noi, il quale spiega con la mano sinistra il rotolo della profezia, mentre con l'altra l'accenna.

Il dipinto ha molto sofferto per restauri, e vi sono anche delle parti rinnovate.[1] È perciò assai difficile conoscere, senza tema d'ingannarsi, l'autore di queste pitture, i cui caratteri fanno pensare all'arte del Baldovinetti, di Benozzo Gozzoli ed anche di Cosimo Rosselli.

Vergine in gloria nel museo di Berlino.

Nel museo di Berlino è una tavola col n. 59 rappresentante la Vergine in gloria circondata da Serafini e Cherubini. Ai lati di lei vi sono due Angeli, uno per parte, i quali hanno lunghe fasce in mano e tengono la corona sospesa sul capo della Vergine. Inferiormente si vedono molti fedeli d'ambo i sessi che pregano, e fra essi anche la mezza figura di un frate, egli pure orante.

Il dipinto che pervenne al Museo dalla Raccolta Solly nel 1821, è su fondo dorato, e le figure sono circa la metà della grandezza naturale.

Vergine col Putto e Santi nel detto Museo.

Nella detta Galleria si trova pure un tondo in tavola che porta il n. 63. Rappresenta la Vergine seduta, che tiene sulle ginocchia il Bambino in atto di benedire il piccolo San Giovanni che è da un lato, mentre dall'altro si vede San Francesco e dietro alla Vergine un panno scuro disteso.

[1] In alcuni luoghi il colore è stato alterato dai ritocchi, e l'intonaco qua e là (specialmente nelle aureole dorate e nella figura di Gesù) è alquanto rigonfiato con minaccia di staccarsi e cadere.

Il fondo è paese; le figure sono circa un quarto del naturale, e il dipinto molto danneggiato ha caratteri che mostrano la maniera di Cosimo Rosselli.

Deposizione di N. S. nel detto Museo di Berlino.

La medesima Galleria possiede un'altra tavola indicata col n. 71. Son ivi rappresentati Giuseppe d'Arimatea, Nicodemo e Giovanni Evangelista che depongono Cristo morto nel sepolcro. La Vergine e la Maddalena stanno genuflesse ai lati in atto di baciargli le mani.

Il fondo rappresenta un paese; le figure sono di piccole dimensioni, e il dipinto pervenne al Museo, nel 1821, dalla Raccolta Solly.

Vergine col Putto e Santi nel detto Museo.

Nella stessa Galleria si conserva pure, sotto il n. 1075, una tavola nella quale è rappresentata la Vergine seduta in trono col Bambino Gesù. A destra del trono sono due Angeli ed i Santi Agostino e Giovanni Battista; a sinistra due altri Angeli e i Santi Domenico e Pietro. Inferiormente stanno molti bambini (gl'Innocenti) uccisi che si presentano, come primi martiri, al Salvatore e ne ricevono la benedizione.

La pittura è a tempera; le figure sono poco minori della grandezza naturale. [1]

Vergine col Putto e Santi al Louvre.

Nel museo del Louvre in Parigi si ha sotto il n. 364 una pittura rappresentante la Vergine col Bambino, Gesù e Santi, che prima trovavasi nella chiesa di Santa Maria de' Pazzi in Firenze, ed è indicata come opera di Cosimo Rosselli; ma fu già detto che i caratteri di essa non sono i suoi. [2]

[1] Questi quadri erano indicati nel catalogo del Waagen come opere del Rosselli. Certo quelli coi numeri 59 e 71 hanno i suoi propri caratteri, e sono delle sue migliori opere, ma gli altri due, coi numeri 63 e 1075, non hanno tali caratteri ed esecuzione tecnica da poterli attribuire con sicurezza a Cosimo. Vi si nota nondimeno una maniera che si accosta tanto a quella di Cosimo quanto all'altra di Benozzo Gozzoli ed ai loro seguaci. Forse è appunto questa la ragione per cui nel nuovo catalogo non sono più registrati come opere del Rosselli.

[2] Vedi vol. VII di quest'opera, pagg. 131-132 nonchè la nota 1ª.

S. Girolamo nella Galleria Nazionale di Londra.

Nella Galleria Nazionale di Londra, indicata col n. 227, vi è una tavola, nella quale è figurato San Girolamo nel deserto inginocchiato dinanzi al Crocifisso e in atto di percuotersi il petto. A sinistra dello spettatore vedonsi i Santi Damaso ed Eusebio; a destra le Sante Paola ed Eustochia sua sorella; più sotto, inginocchiati, Girolamo Rucellai col figlio, e superiormente tre Angeli per parte. Nella predella sono dipinte alcune storie dei detti Santi e le armi dei Rucellai.

Le figure sono di grandezza poco minore del naturale. Questa tavola (che conserva sempre la sua antica cornice) ornava un tempo la cappella Rucellai nella chiesa degli Eremiti di San Girolamo a Fiesole. L'Ordine fu soppresso da papa Clemente IX nel 1668, e la chiesa e il convento erano contigui alla villa dei Ricasoli, che ne divennero possessori. Nella Guida di Fiesole la pittura è indicata come opera « di buona antica maniera, »[1] ma dai caratteri si riconosce che è lavoro di Cosimo, ed uno dei suoi migliori. Ha però sofferto per restauro.

Il dipinto fu acquistato per la Galleria Nazionale di Londra dal conte Ricasoli, in Firenze, nel 1855.

Il Sacrifizio della Messa nella Galleria Fuller Maitland in Inghilterra.

Nella Galleria Fuller Maitland in Inghilterra si conserva una tavola da altare con un soggetto che si dice rappresenti il Sacrifizio della Messa. Questo dipinto fu anche esposto nella Grande Mostra di Manchester del 1857.

Nel mezzo, di fronte a noi, sta Cristo vivo in croce, vestito di bianco e con la corona in capo, il quale posa i piedi sopra un calice. È circondato da una gloria di Serafini e Cherubini e da Angeli che volano.

[1] Vedi Moreni, *Notizie istoriche dei contorni di Firenze* (Firenze, 1792), parte III, pag. 153; can. A. M. Bandini, *Lettere XII, nelle quali si ricerca e s'illustra l'antica e moderna situazione della città di Fiesole*, ecc. (Siena, 1800), pag. 139, e Del Rosso, *Guida di Firenze*, 1846, pag. 52.

Sotto, da un lato, vedesi San Giovanni Battista inginocchiato, il quale con l'indice della mano destra accenna Gesù allo spettatore, mentre regge con l'altra l'asta della croce ritta ed appoggiata in terra. Dietro a lui è in piedi un altro Santo, veduto questo pure quasi di fronte, che tiene tra le mani un libro aperto e guarda anch'esso fuori del quadro. Questo Santo viene indicato per San Domenico.

Dall'altro lato, a destra dello spettatore, di riscontro al Battista, è figurato un Santo creduto San Girolamo, il quale vedesi allo stesso modo del Battista ed è anch'esso inginocchiato. Appoggia la mano sinistra sopra un libro che tiene sul ginocchio, mentre ha la penna nella mano dell'altro braccio mezzo alzato. Egli pure è rivolto a guardare dinanzi a sè fuori del quadro; e dietro a lui sta un altro Santo, ritto in piedi, di riscontro a quello che trovasi dall'altro lato, il quale viene indicato per San Pietro martire. Nella mano sinistra abbassata tiene un libro chiuso, e anch'esso è rivolto allo spettatore.

Quest'opera dev'essere ritenuta fra le migliori di Cosimo. Le figure, grandi quasi quanto il vero, hanno proporzioni migliori di quelle consuete del Rosselli: tutto è trattato con una certa ampiezza di forma. Tuttavia il dipinto ha i difetti propri del nostro maestro: le figure mancano di vita e d'espressione, il colore difetta di forza, e vi predomina una tinta piuttosto uniforme ed olivastra. [1]

Il Vasari ricorda che Cosimo « in San Marco di Firenze, alla cappella de' tessitori di drappo, fece in una tavola, nel mezzo Santa Croce, e dai lati San Marco, San Giovanni Evangelista, Sant'Antonio Arcivescovo di

[1] Questo dipinto faceva precedentemente parte della Raccolta Solly.

Firenze, ed altre figure. »[1] Sebbene i Santi nominati dal Biografo aretino e dipinti in questa tavola non corrispondano a quelli della tavola che si trova nella Raccolta Fuller Maitland, ci siamo domandati se quella menzionata con Cristo in croce nel mezzo e ai lati alcune figure di Santi, possa essere la medesima della detta Raccolta.

Tra le opere perdute di Cosimo, sono da ricordare queste registrate dal Vasari: Fece Cosimo « sopra l'arco delle monache di Sant'Jacopo dalle Murate, tre figure; »[2] « dipinse il segno ai fanciulli della compagnia del detto Bernardino »[3] « e parimente quello della compagnia di San Giorgio, nel quale è un'Annunziata. »[4]

[1] Vol. V, pag. 30.
[2] Ivi, pag 28.
[3] Ivi, pag 29.
[4] Ivi, pag. medesima.

CAPITOLO TERZO.

PIERO DELLA FRANCESCA.

Per trattare convenientemente dello svolgimento a cui l'arte era giunta nei tempi dei quali discorriamo, non basta intrattenerci esclusivamente intorno ai maestri della Scuola fiorentina. La perfezione che essa aveva raggiunto era dovuta in gran parte alla fusione dei vari elementi di progresso che si erano ottenuti.

Giotto aveva dato i primi modelli per la composizione; gli scultori del XV secolo avevano reso predominante l'elemento plastico; Paolo Uccello aveva insegnato la prospettiva lineare, Masaccio la trasparenza atmosferica, e il Brunellesco e l'Alberti l'architettura. Domenico Ghirlandaio si assimilò e fece suoi questi vari elementi: i mezzi adoperati dai Peselli e dal Baldovinetti e migliorati dai Pollajoli, acquistarono un notevole valore per opera del Verrocchio. Ma il pregio di tutti questi artisti e di altri che fiorirono più tardi, fu in parte dovuto all'esempio di un pittore umbro, educato all'arte da un maestro fiorentino. Fu questi Piero di Benedetto dei Franceschi, più noto col nome di Piero della Francesca.

Non sappiamo per certo quale sia l'anno in cui questo pittore nacque in Borgo a San Sepolcro; sappiamo

soltanto, come a suo tempo vedremo, che egli morì il 12 ottobre 1492. Ora, se è esatta l'asserzione del Vasari che Piero morì nell' « anno ottantasei della sua vita, »[1] dobbiamo credere che egli nascesse nel 1406.

Non è noto chi fosse il suo primo maestro, ma giudicando dai caratteri dei suoi dipinti è da congetturare che egli avesse i primi rudimenti dell'arte da qualche pittore della Scuola senese, ed entrasse poi nella bottega di Domenico Veneziano, che, come sappiamo, fu nel 1438 a dipingere in Perugia.[2] E che in quell'anno lavorasse con Domenico Veneziano può argomentarsi dal fatto, che Piero trovavasi un anno dopo (1439-1440) ad aiutar Domenico nelle pitture di Santa Maria Nuova in Firenze.[3]

È anche incerto per quanto tempo Piero rimanesse a lavorare con questo pittore; nè alcuna altra notizia abbiamo di lui dall'anno 1439 al 1451.

A giudicare dal suo stile, parrebbe che progredendo nell'arte contemperasse ai suoi caratteri umbro-senesi quelli più nobili e grandiosi della Scuola fiorentina. Le sue opere lo dimostrano dotato di molta considerazione e acutezza di mente nell'indovinare i segreti del vero; ed ebbe una conformazione artistica che ricorda i fratelli Van Eyck e Leonardo da Vinci.[4] In Firenze cominciò Piero a studiare il vero con ardore simile a quello che avevano avuto Domenico Veneziano, Andrea del Castagno e i Peselli, dai quali tutti prese lo stile

[1] Vasari, vol. IV, pagg. 23-24.

[2] Vedi il vol. V di quest'opera, pag. 120 e seguenti.

[3] Ivi, pag. 121 e nota.

[4] Il matematico Fra Luca Pacioli del Borgo San Sepolcro (il quale, come egli stesso afferma nella sua *Divina Proporzione*, cap. VI, fu intimo con Piero della Francesca) dice che negli anni 1496-99 fu in Milano in costanti rapporti con Leonardo. È dunque certo che egli molto apprese della scienza di Piero della Francesca per opera e mezzo di Fra Luca.

con la rozzezza di forme mista a taluna delle più raffinate qualità di Paolo Uccello. Senza elevarsi molto al disopra del comune convenzionalismo apparente nella costante riproduzione di un tipo, che affettava forme di Mori anzichè di Europei, seppe nondimeno nelle sue figure, ed anche nelle composizioni, esprimere caratteri affini a quelli grandiosi dell' arte fiorentina, con maggiore scienza di Paolo Uccello o del mantovano Andrea Mantegna, il quale ultimo non spingeva l'applicazione della prospettiva lineare alla forma umana, quanto fece Piero della Francesca. Se le figure di Andrea posano bene sul piano, e sono proporzionate agli oggetti circostanti, sono peraltro di forme magre ed angolose, ben diverse cioè da quelle di Piero che, come abbiamo già avvertito, ricordano la grandiosità della Scuola fiorentina.

Piero messe a profitto la conoscenza che aveva della prospettiva lineare con mirabile arte; nè solo sapeva rappresentarla, ma si spinse a misurare i piani a rettangoli nei suoi dipinti, collocando le sue figure alla giusta altezza e nei luoghi più convenienti. Applicava le più severe leggi geometriche, accertando le proporzioni relative delle sue figure l'una con l'altra nei rispettivi loro luoghi in un dato spazio. [1]

[1] Il defunto E. Harzen ebbe la ventura di scoprire nell'Ambrosiana di Milano, sotto il falso nome di « Pietro pittore di Bruges », il trattato sulla Prospettiva scritto da Piero della Francesca, dal quale risulta che egli era già ben fermo sul punto della distanza come misura pei piani rettangolari, orizzontali e verticali. In quel trattato egli accuratamente descrive la relazione della distanza del diametro del cono equilatere dei raggi, come simile a quella dell'altezza d'un triangolo equilatere. Vedi Harzen, *Piero degli Franceschi*, nell'Arch. für die Zeichnende Künste (von R. Naumann und R. Weigel II Jahrg. S. 231 ff.), Leipzig, R. Weigel, 1856, pag. 241.

Gli antichi scrittori sono unanimi nell'affermare che la conoscenza che Piero aveva della prospettiva non era men chiara di quella che ebbe Cesare Cesariano scolaro di Bramante (vedi Vasari, vol. VII, pag. 126), il quale Cesare Cesariano commentò Vitruvio. Vedi Cesare Cesariano, *Vitruvius*, fol., Como, 1521, nota a pag. X.

Nè Piero volle arrestarsi al solo studio della prospettiva; chè fu il precursore di Domenico Ghirlandaio (al quale anche si mantenne in ciò superiore) nel modo di proiettare le ombre. Il calcolo per la necessaria distribuzione delle luci e delle ombre gli era famigliare, e possiamo congetturare che aiutasse i suoi esperimenti con la luce artificiale negli spazi oscuri. Nondimeno concentrava di rado la luce, ma dava a ciascuna tinta il suo proprio valore nella giusta proporzione alla distanza in cui era posto l'oggetto. [1]

Il risultato pratico di queste cognizioni scientifiche, fu la sicurezza che Piero ebbe di riuscire a riprodurre l'atmosfera: senza interrompere le tinte graduali secondo la distanza, sapeva quale effetto avrebbero conseguito le variazioni. [2] Peraltro il giusto collocamento dei colori non è mai accompagnato nelle sue opere da quello smagliante contrasto che si ammira nei dipinti dei Van Eyck. Le regole dell'armonia nei suoi dipinti sono similmente mantenute tanto nel primo pianoquanto nel fondo, e l'effetto derivante da queste leggi è bene inteso, vuoi nel rilievo, vuoi nella naturale proiezione di ogni oggetto. Nella delineazione della forma umana, in cui seguiva queste norme colorando e dando rilievo ai corpi, Piero non raggiunse Paolo Uccello, poichè nei suoi lavori si nota una certa negligenza, [3] e cadeva in quei difetti di angolosità che si avvertono nei pittori di Perugia, Foligno e Gualdo; ma le sue architetture sono mirabili per lo stile, per le proporzioni, per l'ornamen-

[1] Un disegno fatto da Piero rappresentante l'Apparizione dell'Angelo a Costantino, « Schizzo per un affresco in San Francesco ad Arezzo, altre volte nella collezione Ottley, e poi in quella Lawrence, » era di tanto effetto che fu assegnato a Giorgione.

[2] Il che fa supporre che egli conoscesse anche le leggi dell'armonia dei colori.

[3] Come, per esempio, disegnando le forme con pennellate decise di colore; ma l'azione e il valore della tinta erano pur sempre giusti.

tazione e per la prospettiva. In ciò Piero eccelleva sui suoi contemporanei.

Il nuovo metodo di colorire introdotto nell'arte dai Peselli e dal Baldovinetti conosciuto e praticato da Domenico Veneziano, migliorato dai Pollajoli e dal Verrocchio, fece importanti progressi per opera di Piero assai prima che fosse portato alla perfezione da Leonardo da Vinci e da Fra Bartolommeo.

Fu invero Piero della Francesca colui che ottenne maggiori risultati nella tecnica della pittura ad olio; e in questo si avvicinò ad Antonello da Messina, non perchè seguì il metodo dei Van Eyck introdotto in Italia dal pittore siciliano, ma perchè aiutò gli innovatori fiorentini nelle loro ricerche. Laonde se questo pittore fu sommo maestro, mancò in lui peraltro la qualità certo essenziale per un artista, qual è quella della scelta delle forme, per essere tra i più eccellenti.

Sembra che egli preparasse i suoi dipinti con tinte chiare nelle luci, più scure naturalmente nelle ombre, e alquanto fredde nelle mezze tinte, con sostanza di colore nelle carni, e modellando le forme con colore a mezzo corpo. Era una specie di chiaroscuro, che egli poi ripassava con fini e trasparenti velature a colori, ottenendo così lucidità e trasparenza e rendendo luminose le carni. Usava servirsi nei panneggiamenti dei colori primitivi, con tinte forti, ma armonizzanti fra loro e col rimanente dei colori per giusto valore, conseguendo un assai buon effetto generale. Il cielo e le distanze venivano preparate con giusta degradazione di tinte per modo che nel paese del fondo, alcune parti (quali, a cagione d'esempio, le strade serpeggianti per la campagna) ricevevano la luce dal sottoposto fondo chiaro dell'imprimitura della tavola, colorata con velature appena percettibili, mentre le altre parti eran la-

vorate con tinte locali meno trasparenti, stese con facilità e prontezza.

È certo che Piero aveva fatti proprii alcuni dei miglioramenti nella tecnica del colorire ad olio, che tanto contribuirono alla grandezza dei fratelli Van Eyck e di Antonello da Messina. Senza rilevare un avvicinamento materiale con questo (sebbene con tecnica diversa, e che risente ancora del vecchio metodo), Piero mostra d'aver ottenuto grandi vantaggi adoperando colori meno glutinosi e perciò più maneggevoli, più trasparenti e più vaghi di quelli che si osservano nelle opere dei Peselli, dei Pollajoli e del Verrocchio, ma che più ricordano il colorire del suo maestro Domenico Veneziano, con un miglioramento in tutto nella tecnica del colorire.

Abbiamo detto che Piero, dal 1439 al 1445, stette a lavorare con Domenico Veneziano in Santa Maria Nuova in Firenze;[1] ora ricorderemo che l'11 gennaio del detto anno 1445 prese a fare per la confraternita della Misericordia in Borgo San Sepolcro la pittura dell'altare pel prezzo di fiorini 150 d'oro, con l'obbligo di darla compiuta in tre anni, e cioè nel 1448.[2]

Ancona per la confraternita della Misericordia al Borgo S. Lorenzo.

L'altare fu col tempo scomposto, e le tavole che formavano quell'ancona furono trasportate nella chiesa dell' Ospedale di Santa Maria Nuova del Borgo San Sepolcro, e collocate dentro un grande altare di legno dorato e di stile barocco.[3]

Questa pittura ci fornisce un esempio del modo di

[1] Vedi vol. V di quest'opera, pag. 121 e seguenti.

[2] Vedasi il contratto pubblicato nel giornale *Il Buonarroti*, serie III, vol. II, quaderno IV (anno 1885) pag. 146; nonchè il Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 494.

[3] Passando recentemente da Borgo San Sepolcro trovammo che le tavole erano state levate da quell' altare e poste provvisoriamente a ridosso di una grande tavola, in quell'ordine nel quale si credeva dovessero essere originariamente disposte. Ci fu detto che si pensava di fare una cornice adattata per collocarvele, e trasportar quindi la pittura di Piero nel locale ridotto ad uso di Galleria nel palazzo del Comune.

colorire a olio di Piero, e ci dimostra come il suo stile fosse una fusione dei caratteri umbro-senesi coi fiorentini.

Nella tavola di mezzo (che termina centinata, come del resto anche le altre quattro laterali) è figurata Nostra Donna della Misericordia, la quale tiene alzato con le mani delle braccia allargate e distese una parte del manto, sotto al quale è raccolta una moltitudine di fedeli d'ambo i sessi. Questi le stanno dinanzi e dalle parti inginocchiati, alcuni con le mani giunte a preghiera, altri con le braccia distese ed abbassate e a mani aperte. Tra costoro, a sinistra dello spettatore, avvene uno incappucciato, che deve rappresentare un confratello della Compagnia della Misericordia. [1]

Da un lato a sinistra è figurato San Giovanni Battista, che si presenta di fronte, coperto in parte da una pelle d'agnello con sopra un manto rosso. Ha nella mano sinistra l'asta della croce appoggiata sul pavimento, ed un rotolo nel quale leggonsi le parole: ECCE . AGNVS . DEI. Con l'indice della mano dell' altro braccio piegato accenna allo spettatore la Vergine.

Da questo stesso lato, sempre a sinistra, segue la figura di San Sebastiano veduta pure di fronte. È nudo, con la testa alquanto rivolta alla Vergine, ed ha le braccia per metà piegate e legate dietro la schiena: il corpo è in più parti trafitto da frecce.

Dall'altro lato, a destra dello spettatore e presso la Vergine, vedesi pure di fronte un Santo con lunga barba, che termina divisa nel mezzo, coperto da un ampio manto di color verde scuro. Ha tra le mani

[1] La Vergine ha in capo una berretta di forma ducale come usavasi al tempo del pittore, con alla base la corona. Disotto a questa scende ai lati del volto un velo. La Vergine indossa una veste rossa allacciata a metà della vita, e il manto azzurro, foderato di pelo di color bigio. La veste è in qualche luogo restaurata con colori, e le parti in luce del manto sono pure ripassate con tinte nuove.

un libro chiuso, e mostrasi intento a guardare dinanzi a sè fuori del quadro.

Segue per ultimo da questo stesso lato, a destra dello spettatore, San Bernardino vestito dell'abito monacale. È alcun poco rivolto verso la sua destra, e nella mano sinistra abbassata tiene un libro chiuso, mentre con l'indice della mano dell'altro braccio piegato accenna in alto. Guarda dinanzi a sè fuori del quadro.

Sopra la tavola di mezzo è rappresentato Cristo in croce, e sotto a lui, da un lato a destra, sta la Vergine con le braccia alzate e le mani aperte, rivolta verso il divino Figliuolo e a noi quasi di profilo. [1] Dall'altro lato del Crocifisso vedesi alquanto di schiena San Giovanni Evangelista, rivolto esso pure a Gesù tenendo le braccia allungate e le mani aperte. [2]

Nella tavola laterale a destra è figurato un Angelo ritto in piedi che si presenta a noi di profilo. Nella mano sinistra abbassata tiene uno stelo di giglio fiorito, ed ha l'altra alzata. Si volge alla Vergine che trovasi dall'altra parte della tavola di mezzo (di cui fra breve terremo parola), ed è in atto di pronunziare le note parole della Salutazione Angelica. [3]

Nella tavola posta a sinistra di quella centrale, che fa riscontro a quella dell'Angelo di cui abbiamo testè discorso, è rappresentata la Vergine. Essa è ritta in piedi e alquanto rivolta verso l'Angelo: nella mano sinistra abbassata tiene un libro, l'altra le posa sul petto. [4]

In una delle altre due tavole laterali, e in quella appunto che è sopra al San Sebastiano (a sinistra dello

[1] È coperta da una veste azzurra, ed ha in capo un panno bianco che le scende sulle spalle.

[2] È vestito di un manto rosso.

[3] Quest'Angelo veste una tunica di colore azzurro riunita a metà della vita.

[4] Indossa, come di consueto, la veste rossa e il manto azzurro.

spettatore), è rappresentato un Santo con barba bianca, con la tonaca da frate e il cappuccio in testa. Tiene la mano sinistra sul bastone che appoggia in terra, ed ha la palma nella destra.[1]

Nell'altra tavola laterale, a destra dello spettatore, è rappresentato un altro Santo frate, veduto di fronte, il quale tiene nella mano diritta il giglio e nell'altra un libro.[2]

In ciascuno dei due pilastri laterali sono dipinti tre Santi. In quello a sinistra superiormente, il Santo ha corta barba ed è in parte coperto da una breve tunica bianca riunita a metà della vita. Si presenta a noi di fronte con la testa rivolta in sù. Tiene nella mano sinistra abbassata una corona o ghirlanda, e nell'altra un sasso col quale mostra di voler battersi il petto. Il Santo sotto a questo vedesi di fronte ed è vestito dell'abito monacale; tiene con la mano del braccio destro semipiegato delle fiamme, e coll'altra un libro aperto dinanzi al riguardante. Inferiormente è Sant' Egidio veduto di fronte, con folta barba e capelli che gli cadono discriminati ai lati. Nella mano destra tiene il lungo bastone da pellegrino, e un vaso nella mano dell'altro braccio pure piegato.[3]

Sotto a queste tre figure di Santi è la scritta MIA con sopra la croce, cioè l'emblema della confraternita della Misericordia, che ordinò l'opera al nostro pittore.

Nell' altro pilastro a destra dello spettatore è rappresentato superiormente un Vescovo vestito in pontificale, rivolto di tre quarti alla sua destra, il quale legge in un libro da lui tenuto aperto dinanzi a sè. Inferiormente è figurato San Domenico, rivolto anch'esso alcun

[1] La tonaca è di colore bigiastro.

[2] È vestito dell'abito monacale.

[3] Indossa una veste scura, ed il cappello da pellegrino gli pende da un lato, quasi dietro la figura.

poco verso la sua destra. È vestito dell'abito monacale e tiene nella mano destra uno stelo di giglio fiorito, e nell'altra abbassata un libro chiuso. Sotto a San Domenico è dipinto un altro Santo in figura di pellegrino, rivolto parimenti a destra. Ha le mani giunte a preghiera, e un bastone appoggiato alla spalla destra e in terra.[1]

Anche da questo lato, nella base, è riportato lo stemma notato nell'altro pilastro.

Nella predella si vedono Cristo nell'orto;[2] la flagellazione di Nostro Signore;[3] la deposizione di Cristo nel sepolcro;[4] il NOLI ME TANGERE,[5] e le Marie al Se-

[1] Indossa una veste di color violaceo.

[2] Da un lato, a sinistra dello spettatore, è Cristo sul monte degli olivi inginocchiato e orante, al quale apparisce l'Angelo. Vedesi di profilo. Sotto, da un lato, tre Apostoli seduti in terra dormono in isvariati atteggiamenti.

[3] Cristo nel mezzo nudo, coperto soltanto con un panno che dai fianchi gli scende fin quasi ai ginocchi. Vedesi di fronte, ed ha le braccia dietro le spalle legate alla colonna. Da un lato sta di faccia un manigoldo, il quale con furia flagella il Salvatore. Nella mano destra alzata tiene lo staffile, l'altra è abbassata. Dal lato opposto vedesi alquanto di schiena un secondo manigoldo che ha abbassata ed aperta la mano del braccio sinistro, mentre ha lo staffile nella mano dell'altro braccio alzato, anch'esso in atto di flagellare Gesù. La scena ha luogo in un interno, dalle cui finestre scorgesi il cielo.

[4] Nel mezzo è il sarcofago con un Apostolo per parte, l'uno e l'altro veduti di profilo. Tengono i lembi del lenzuolo su cui è stesa la salma di Cristo e mostrano di volerla calare nel sepolcro. Presso alla testa di Gesù sta di fronte a noi la Vergine incurvata, che guarda in volto il Figliuolo tutta addolorata. Ha le braccia alzate e le mani aperte. Nel mezzo, di faccia a noi, è San Giovanni Evangelista con le braccia aperte ed abbassate, e la Maddalena inginocchiata, che vedesi quasi di faccia, in atto di baciare i piedi del Cristo. A sinistra dello spettatore, dietro all'Apostolo già ricordato, ve n'è un altro veduto di profilo, ritto in piedi e rivolto verso Gesù. Così, dietro a quello che trovasi dall'altro lato (ai piedi del Cristo), vedesi di fronte un'altra delle Marie, con le braccia abbassate e le mani aperte, in atteggiamento di dolore. La scena ha luogo in un fondo di paese.

[5] Cristo, coperto in parte da un bianco manto, tiene nella mano sinistra il lungo bastone della vanga appoggiato alla spalla, ed è in atto di volgersi, mentre si allontana, verso la Maddalena. Ha il braccio destro abbassato e la mano aperta, e mostra di pronunziare le note parole

polcro.[1] In questo quadro, formato di più tavole, le figure principali sono circa poco più d'un terzo della grandezza naturale; i fondi, meno la parte rappresentante il paese, sono tutti dorati, le aureole incise sulla doratura del fondo. [2]

Fatta eccezione per le storie della predella (che risentono del vecchio sistema della tempera più che il resto della pittura), quest'opera fu condotta col metodo misto del colorire ad olio, già notato nella vita di Domenico Veneziano, [3] migliorato da Piero in questa pittura e perfezionato, come vedremo, nelle altre sue opere posteriori.

Quantunque la figura della Vergine difetti di grazia, ha però un'espressione severa e piena di dignità. Le donne che stanno sotto al suo manto sono graziosi ritratti; gli uomini sono dipinti in modo da ricordare

Noli me tangere. La Maddalena si presenta a noi di profilo inginocchiata dinanzi a Cristo, con le braccia allungate e le mani aperte. I lunghi capelli le scendono fino alla vita. Fissa con lo sguardo il Salvatore. La scena si svolge in un fondo di paese dove, dietro alla Maddalena, vedesi parte del sepolcro.

[1] Da un lato, sta di profilo un Angelo seduto sul sepolcro e con le gambe dentro. Ha le braccia abbassate e le mani aperte e si rivolge alle Marie che sono dall'altro lato di faccia a lui. La prima di esse piegata alcun poco della persona, tiene la mano destra sulla fronte e guarda entro il sepolcro. Nell'altra mano ha il vaso dell'unguento. Dietro a lei è la seconda delle Marie, ritta in piedi, e si presenta a noi di profilo fissando lo sguardo nell'Angelo. Tra queste due è la terza Maria veduta di fronte, con la testa e lo sguardo rivolto verso la seconda delle compagne che le sta dinanzi. La scena ha luogo in un fondo di paese.

[2] Oltre alle vesti della Madonna della Misericordia, che hanno sofferto ritocchi, il colore nelle altre figure si è oscurato, la superficie è arida e screpolata la tinta. Ciò si nota più specialmente nella figura di San Sebastiano e in quella del Santo che tiene nella mano destra le fiamme, in uno dei due pilastri. Così le storie della predella sono pure più o meno danneggiate. In quella rappresentante la Flagellazione di Nostro Signore v'è una fenditura che passa attraverso il collo del Salvatore, e continua traversalmente sulle teste dei manigoldi che gli stanno ai lati.

[3] Vedi il vol. V di quest'opera, pag. 122 e seguenti.

le opere della scuola di Gubbio, di Gualdo e di Camerino, sebbene condotti con arte e forme migliori. Belli sono i Santi dipinti nei pilastri, quantunque con forme molto realistiche, specialmente negli attacchi e nelle estremità: hanno occhi quasi sempre molto aperti con la pupilla grande e scura, e con uno sguardo che ha del minaccioso. Il partito delle pieghe è talvolta largo, ma angoloso nelle forme; il disegno è sempre netto e preciso.

Questi sono i caratteri di un pittore non educato alla sola Scuola fiorentina, i quali rivelano una maniera derivata anche da quella senese. La fusione delle dette due Scuole, massime con la fiorentina di Andrea del Castagno, è più agevole ad avvertirsi nella figura volgare del Salvatore crocifisso, e nelle mosse rapide della Vergine e dell'Evangelista. Un maggior difetto nella scelta delle forme lo mostra la figura di San Giovanni Battista, ma più ancora l'altra di San Sebastiano. Nella predella si notano invece il modo di comporre, i tipi e le mosse della Scuola umbro-senese. Forse Piero, nella coloritura delle parti meno importanti di questo dipinto, si servì dell'opera di qualche suo discepolo. Una certa morbidezza di tinta nelle carni è notevole nella figura della Vergine, nelle altre che le stanno dinanzi inginocchiate e in quelle dei Santi dipinti sui pilastri. Le ombre, perchè lavorate con colore a corpo, sono alquanto rilevate, e i toni delle vesti di tinta vigorosa, forte e luccicante, che, sino ad un certo punto, ricordano il colore dei Van Eyck e di Antonello.

Il Vasari ci dice che Piero della Francesca « dipinse a Santa Maria di Loreto, in compagnia di Domenico da Vinegia, il principio d'un'opera nella volta della sagrestia; ma perchè, temendo di peste, la lasciarono imperfetta, ella fu poi finita da Luca da Cortona, discepolo

di Piero. »[1] Questa notizia del Biografo aretino è inesatta. Nella chiesa di Santa Maria a Loreto non si hanno pitture di Domenico Veneziano[2] o di Piero della Francesca, ma bensì dello scolaro di quest'ultimo, Luca da Cortona (il Signorelli), di cui a suo luogo discorreremo.

Pitture nella chiesa di San Francesco in Rimini.

Non sappiamo se Piero, secondo le obbligazioni assunte, finisse il quadro per la compagnia della Misericerdia a Borgo a San Sepolcro in tre anni (1445-1448), nè se immediatamente dopo aver compiuta quella pittura si recasse a Rimini ai servigi del Malatesta. Comunque sia, è noto che nel 1451 egli aveva terminato l'affresco per il Malatesta nella chiesa di San Francesco in quella città.

Sigismondo Pandolfo Malatesta fu molto noto per la crudeltà dell'animo e per le sue arti sottili, ma anche per la protezione da esso data agli artisti. La città di Rimini deve a lui la costruzione della chiesa monumentale di San Francesco.[3]

L'affresco eseguito da Piero è sul muro interno della cappella delle reliquie sopra la porta. In esso il Malatesta è figurato di profilo inginocchiato, a capo scoperto e a mani giunte a preghiera, dinanzi a San Sigismondo di Borgogna. È coperto fino a metà delle cosce da un corto manto o cappa, che si allarga a guisa di campana, con ricami dorati, di cui non sono rimaste che le tracce. Attorno al collo vedesi l'orlatura della bianca camicia, nonchè quella dorata della veste. Ha calzoni di color rosso e stivali che salgono fino al ginocchio. Presso al Malatesta, dietro a lui e da un lato, sono accovacciati sul pavimento (che è di marmi colorati)

[1] Vasari, vol. IV, pag. 19.

[2] Vedi vol. V di quest'opera, pag. 131.

[3] Per la parte che ebbero nella costruzione di questa chiesa Leone Battista Alberti e il Pasti, vedi i documenti relativi nell'opuscolo già citato, dati in luce per le nozze Farinola-Vai, pagg. 9 e 12.

due cani levrieri che si presentano a noi di profilo ma in senso contrario.

San Sigismondo di Borgogna sta seduto in faccia al Malatesta in un trono posto sopra largo basamento, coperto da un ricco tappeto orientale; al qual basamento si accede per un gradino su cui trovasi inginocchiato il Malatesta. Il Santo, veduto da noi per tre quarti, è rivolto alquanto con la persona e con lo sguardo verso il Malatesta, è riccamente vestito e porta in capo un lungo ma basso berretto a larghe falde. Tiene la mano sinistra sul globo posto sul ginocchio, ed ha lo scettro nella mano dell'altro braccio piegato ed appoggiato sul bracciuolo del seggio.

La scena ha luogo nell'interno di una sala aperta nel mezzo, con cornicione di eleganti ornamenti, sostenuto ai lati da pilastri scannellati con ricchi capitelli: il tutto di buono stile architettonico. Ai capitelli sono appesi tre grandi festoni di quercia e rovere, i due del centro riuniti allo stemma del Malatesta che trovasi nel mezzo attaccato al cornicione. A sinistra dello spettatore sulla finta parete, in un medaglione con ornata cornice, vedesi il castello di Rimini con attorno la scritta: CASTELLVM. SIGISMVNDVS. MCCCCXLVI. Sotto la finta cornice leggesi: SANCTVS. SIGISMVNDVS. SIGISMVNDVS. PANDVLPHVS. MALATESTA. PAN. F. PETRI. DE. BVRGO. OPVS. MCCCCLI.

In quest'opera si notano una severa semplicità ed una giusta distribuzione nelle parti. Le buone proporzioni e lo stile dell'architettura classica rivelano la valentia di Piero. La pittura è eseguita sopra una superficie liscia e levigata; il disegno è netto e preciso e ricorda quello del maestro di Piero, Domenico Veneziano. Le tinte delle carni sono leggere e fresche con luci giallastro-chiare, cerulee le mezze tinte, e le ombre d'un grigio trasparente. Come ritratto, nulla può essere più

vero della figura del Malatesta, almeno a giudicarne da ciò che ancora rimane della pittura, la quale ha molto perduto della sua originalità per essere stata alterata da restauro. [1]

Il volto del Santo, con lunga barba biancastra e ricciuta e lunghi e folti capelli pur biancastri, ha tipo alquanto volgare. Forse il pittore si servì di qualche tipo tradizionale o di qualche modello che aveva quella forma di testa alquanto larga e di faccia depressa, che è poi lo stesso che riscontriamo di frequente nelle fisonomie delle figure dipinte da Piero. L'architettura rivaleggia con quella dello stesso Alberti, che diede il disegno della chiesa. [2]

Il Vasari ci racconta che Piero della Francesca, al tempo di papa Niccolò V che regnò dal 1447 al 1455, « lavorò in palazzo due storie nelle camere di sopra, a concorrenza di Bramante da Milano: le quali furono similmente gettate per terra da papa Giulio II, perchè Raffaello da Urbino dipingesse la prigionia di San Piero, ed il miracolo del corporale di Bolsena; insieme con alcune altre che aveva dipinte Bramantino, pittore eccellente de' tempi suoi. » È da credere che Raffaello (così dicemmo nella Vita di lui [3]), prima di metter mano

[1] Come fu detto, la superficie è liscia è levigata, e in qualche luogo si veggono le tracce dello spolvero, col quale il disegno è trasportato in grande sulla parete.

Le figure sono di grandezza naturale.

[2] L'affresco ha sofferto moltissimo, e nel restauro fu malamente ripassato con colore. Il manto azzurro di Sigismondo di Borgogna è ora in parte mancante, e in parte ripassato con colore; così anche le vesti del Malatesta. Alterata è la forma del profilo e delle mani. Anche i due cani e il fondo furono restaurati.

Rivedendo il dipinto, trovammo che esso fu nuovamente offeso con colori, e che inoltre le altre pareti della cappella furono dipinte a nuovo con tinte e ornati che male armonizzano con la pittura di Piero della Francesca.

[3] Vedi la nostra Vita di Raffaello, vol. II, pag. 163, nonchè a pagine 164, 167, 173 e 221.

alle pitture nella camera dell'Eliodoro, facesse tesoro delle opere dei pittori ai quali succedeva. Così, là dove erasi proposto di dipingere la Visione di Giovanni Evangelista nell' isola di Patmos, trovavasi un affresco di Piero della Francesca. Di questo pittore possiamo ancora vedere la Visione di Costantino in una delle pareti del coro di San Francesco in Arezzo, notevole per gli effetti di luce e di ombra. Forse Raffaello non prevedeva allora che avrebbe poi dovuto sostituire la Liberazione di san Pietro dal carcere alla Visione di Giovanni Evangelista; ma la coincidenza della maniera usata per questo soggetto da Raffaello, col notevole effetto di luce e di ombra che vediamo nella visione di Costantino in Arezzo, non fu forse accidentale; e può bene essere che Piero della Francesca avesse già dipinto questo soggetto, od altro con simile effetto, sulle pareti della camera dell'Eliodoro.[1] Fors'anche, soggiungiamo ora, Raffaello prima di metter mano agli affreschi della detta camera, aveva già veduto le pitture nel coro di San Francesco in Arezzo condotte da Piero, e tra quelle la Visione di Costantino, o, se non altro, i disegni che Piero aveva preparato per quel dipinto.

Il 4 ottobre del 1454 Piero prese a fare, pel prezzo di 320 fiorini, la tavola per l'altar maggiore della chiesa di Sant'Agostino al Borgo San Sepolcro. Egli si obbligò di darla finita nel termine di otto anni,[2] e il pagamento di saldo avvenne il 14 novembre 1469.[3] L'atto d'allogazione non indica il soggetto che dovevasi trattare; nè

[1] Vasari, vol. IV, pag. 17.

[2] Vedi Vasari edito dal Sansoni, tomo III, pagg. 493-494 in nota; nonchè il giornale *Il Buonarroti*, serie III, vol. II, quaderno V (Roma, 1885), n. 116, pag. 141, dove si legge l'atto di allogazione.

[3] Vedi il giornale *Il Buonarroti*, serie III, vol. II, quaderno VII (Roma, 1880), n. 142, pag. 218, dove è riportato l'atto del pagamento finale fatto a Piero.

lo ricorda il Vasari.[1] Dopochè i frati Agostiniani passarono ad abitare nell'antica Pieve di Santa Maria, la loro chiesa fu ceduta alle monache di Santa Chiara.

L'Assunzione della Vergine con Santi nella chiesa di S. Agostino in S. Sepolcro.

Nell'altar maggiore di essa chiesa vedesi una tavola con Nostra Donna che sale al cielo accompagnata da sei Angeli che cantano o suonano: in alto ve ne sono due altri che tengono sospesa una corona sul suo capo.

Inferiormente sul davanti, in un fondo di paese, veggonsi San Francesco, San Girolamo, San Lodovico e Santa Chiara; in distanza il giovane Battista, due Sante in ginocchio e San Tommaso con gli altri Apostoli.

L'esecuzione della pittura è accurata e diligente, ma i caratteri e le forme delle figure e il modo di panneggiare hanno del meschino, discostandosi dal fare solito di Piero. Anche il colorito è alquanto crudo e duro di tinte e la pittura difetta di rilievo. In una parola, non si riscontra in questo lavoro la maniera propria del nostro maestro. Ci siamo domandati se, dato che la tavola sia quella allogata a Piero dai frati Agostiniani, si servisse per dipingerla dell'opera di qualche suo aiuto, quale fu per esempio Francesco di Città di Castello, il quale, come a suo luogo diremo, riunisce molte delle caratteristiche della Scuola del Perugino, combinate col disegno, colle forme angolose e con il modo di colorire (sebbene assai più imperfetto), che ricordano Piero della Francesca. Tutte queste caratteristiche si vedono nel dipinto di cui ora discorriamo.[2]

Poichè Piero prese otto anni di tempo per dipingere la tavola nella chiesa di Sant'Agostino, nè sap-

[1] « Nel convento de' frati di Sant'Agostino dipinse la tavola dell'altar maggiore, che fu cosa molto lodata. » Vasari, vol, IV, pag. 18.

[2] Le figure principali sono di grandezza naturale. La tavola che è centinata fu alquanto tagliata nella parte inferiore, quando cioè molti anni addietro fu rimodernata la chiesa, per adattarla alle misure del nuovo altare.

piamo se veramente la conducesse a fine in quel termine (il che ci sembra assai poco probabile, essendo stato pagato il saldo non prima del 14 novembre 1469), incliniamo a credere che egli eseguisse nel frattempo altri dipinti.

Fra gli altri crediamo possa esser quello che il Vasari ricorda fatto per Luigi Bacci nella cappella maggiore della chiesa di San Francesco in Arezzo, la cui vôlta era stata cominciata da Lorenzo di Bicci.[1] Siccome Lorenzo di Bicci morì nel 1427, e la peste invase le Marche tra l'anno 1447 e il 1452, così è da argomentare che la pittura della vôlta fosse incominciata proprio da Lorenzo e continuata, dopo la sua morte, dal figlio Bicci. Morto anche questo il 6 maggio 1452,[2] succedette Piero della Francesca, che dipinse la leggenda del Ritrovamento della Croce. In questo lavoro che è uno dei più pregiati del suo tempo, seppe Piero dimostrare quanto versatile fosse il suo ingegno, e qual valore avesse nell' arte.

Ritrovamento della Croce in S. Francesco d'Arezzo.

Nella grande lunetta a destra dello spettatore è figurata la morte e la sepoltura d'Adamo. Sul davanti, dal lato destro, vedesi di profilo Adamo morente disteso in terra e sorretto alle spalle dalla mano destra di Eva, che gli sta dietro e si presenta a noi di profilo. Con la mano sinistra Eva si tiene appoggiata al bastone ritto in terra. Le forme, e specialmente il seno di Eva ne dimostrano la vecchiaia. Tre altre figure, quasi del tutto nude, stanno dintorno in un fondo di paese e rappresentano i figli del primo padre. Dietro a loro sorge un albero fronzuto.

[1] « Da Loreto venuto Piero in Arezzo, dipinse per Luigi Bacci, cittadino aretino, in San Francesco la loro cappella dell'altar maggiore, la vòlta della quale era già stata cominciata da Lorenzo di Bicci. » Volume IV, pag. 19.

[2] Vedi il vol. II di quest'opera, pag. 473 e seguenti, nonchè il volume V, pure di quest'opera, pag. 131 e seguenti.

La sepoltura di Adamo è figurata dall'altro lato del dipinto. È questa una animata composizione di dieci figure, per la più parte nude, prese in isvariati movimenti. Tra esse ve n'è una che si presenta a noi di faccia, con la testa alquanto alta, le braccia distese energicamente e le mani aperte, che sembra stia urlando dal dolore. Tutte queste figure circondano la salma di Adamo distesa supina in terra, con un ramo d'albero nella bocca. Anche qui il fondo rappresenta una campagna.

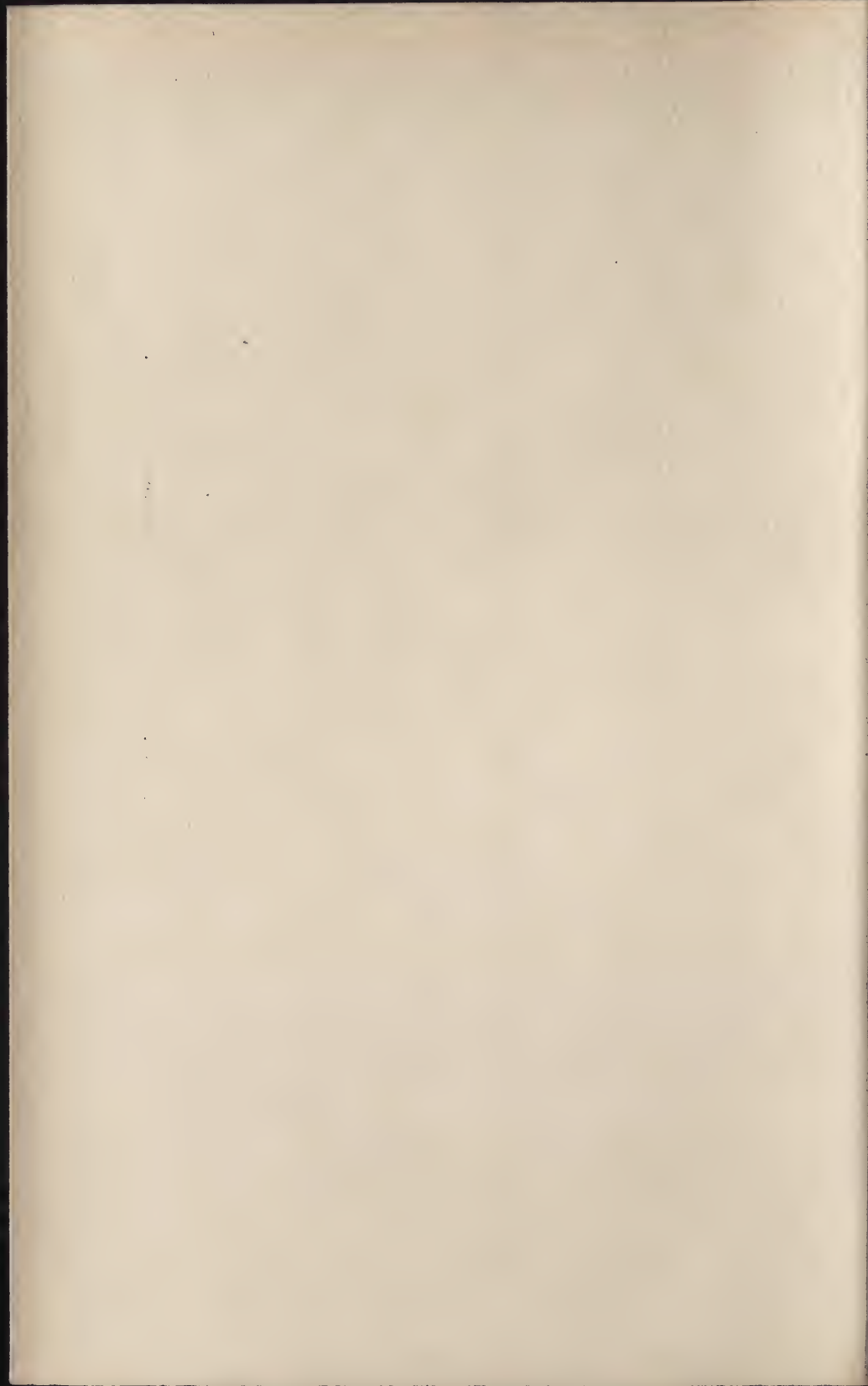
Ambedue queste storie si connettono alla leggenda tradizionale, che vuole derivata la croce da un seme o da un ramo dell'albero della sapienza conceduto a Seth, e piantato sulla tomba di Adamo o sotto alla sua lingua. Il qual ramo cresciuto e giunto a smisurata altezza fu tagliato da Salomone per farne un ponte attraverso a un fiume. L'origine sacra di tal legno fu rivelata alla regina Saba, e l'arrivo di lei a questo ponte ed il ricevimento fattole da Salomone, sono i soggetti dell'affresco inferiore a quello pocanzi descritto.

A sinistra dello spettatore sta di profilo Elena quasi nel mezzo dell'affresco, inginocchiata e con le mani giunte in atto di preghiera. Quattro donne ritte in piedi, a due a due, la seguono in isvariati atteggiamenti. Dietro sono alcuni servi e dei cavalli che si vedono di fronte, di profilo e di schiena. La scena ha qui pure luogo in un fondo di paese, e dietro ai cavalli ed ai servi sorgono alberi fioriti.

Dall'altro lato dell'affresco, a destra dello spettatore, vedesi un loggiato o portico di bello e classico stile architettonico, sostenuto da «un ordine di colonne corintie, come dice il Vasari, divinamente misurate, »[1] Nel mezzo è Salomone veduto di fronte, il quale prende per la mano destra la regina Saba che gli si presenta dinanzi

[1] Vol. IV, pag. 20.

Pittura di Piero della Francesca nella chiesa di San Francesco in Arezzo.

Pittura di Piero della Francesca, nella chiesa di San Francesco in Arezzo.

di profilo in atto reverente, ed è circondata dalle donne del suo seguito, come alla destra di Salomone stanno alcuni personaggi della sua Corte. Tra queste figure se ne notano alcune che sono ritratti cavati dal naturale, di uno stile così largo da ricordare (specialmente il secondo che si presenta a noi di profilo) il fare grandioso di Masaccio.

Inferiormente a questo affresco sono figurate la battaglia di Costantino e la disfatta di Massenzio.

Nel mezzo vedesi di profilo l'imperatore Costantino a cavallo, circondato e seguìto da guerrieri pure a cavallo, vestiti dell'armatura e con lunghe lance; l'Imperatore ha nella mano del braccio destro disteso una piccola croce. Il primo dei cavalieri ha messo al galoppo il cavallo (veduto da noi di fianco) e stringe nella mano abbassata una mazza di ferro a più punte. Dietro ne sta un altro che dà fiato alla tromba, e al seguito di varii soldati armati pure di lance, v'è quello che porta il vessillo. Dinanzi a Costantino, a destra dello spettatore, vedesi l'esercito di Massenzio sconfitto e messo in fuga che tenta di guadare il fiume per giungere alla riva opposta.[1] Alcuni dei fuggenti portano bandiere con insegne barbariche, e il fondo del dipinto è campagna irrigata da un fiume, che giunge fin sul davanti.

Nella parete che trovasi a sinistra dello spettatore di contro a quella testè descritta, è figurata la bat-

[1] « Pietro.... merita lode grandissima.... per aver fatto nell'altra faccia, dove è la fuga e la sommersione di Massenzio, un gruppo di cavalli in iscorcio così maravigliosamente condotti, che, rispetto a quei tempi, si possono chiamare troppo belli e troppo eccellenti. Fece in questa medesima storia un mezzo ignudo e mezzo vestito alla saracina, sopra un cavallo secco, molto ben ritrovato di notomia, poco nota nell'età sua. » Vasari, vol. IV, pagg. 20-21.

Questo « cavallo secco » dovrebbe esser quello che si vede di profilo, montato da un soldato, il primo dei fuggenti che hanno guadagnato la riva opposta del fiume.

taglia data dall' imperatore Eraclio contro Cosroe, re di Persia. La scena è vivissima: i combattenti a piedi ed a cavallo[1] sono quasi tutti vestiti dell' armatura, e pugnano con grande accanimento con lance, spade, accette, mazze di ferro o armi a foggia di staffile, alle cui estremità sono attaccate grosse pallottole di piombo. Fra i guerrieri si vedono qua e là alcuni alfieri che portano le insegne.

Sul davanti nel mezzo, tra quelli che guerreggiano a piedi, è notevole il gruppo di due, il primo dei quali, veduto di fronte, è inginocchiato e tenuto forte pei capelli dalla mano del braccio sinistro allungato del secondo. Vedesi questi quasi di fronte al primo, che con la testa rivolta verso l' avversario, tiene alzato e semipiegato il braccio sinistro nel quale è infilato lo scudo, ed ha aperta la mano dell' altro braccio disteso per implorare pietà, nell' atto stesso che il suo nemico sta per vibrargli il colpo con la daga che stringe nella mano del braccio destro abbassato.[2] Qua e là in terra veggonsi morti e feriti.

All' estrema destra dello spettatore è figurato il vinto Re inginocchiato di fronte a noi, con le braccia legate dietro alle spalle, e da un lato, di profilo, un guerriero che nella mano destra alta ha la spada ed è in atto di vibrare il colpo per recidergli la testa. Attorno e dietro al Re vi sono alcune figure, evidentemente copiate dal vero. Il Vasari ci riferisce che in questo affresco vi è, tra gli altri, ritratto Luigi Bacci ordinatore del dipinto.[3]

[1] Tra i cavalli è notevole l'ultimo a destra dello spettatore, che dà calci in modo da farci ricordare le battaglie dipinte da Paolo Uccello, nelle quali notasi una simile mossa, ed episodi eguali a quelli trattati in questo affresco. Vedi il vol. V di quest'opera, pagg. 24, 25, 28, 29, nonchè pag. 34 e segg.

[2] Questo gruppo, per la sua forma geometrica, richiama alla mente quella arcaica dell'arte classica.

[3] « Meritò per quest'opera da Luigi Bacci (il quale, insieme con Carlo, ed altri suoi fratelli, e molti Aretini che fiorivano allora nelle

Dietro al gruppo vedesi il trono in forma di seggio d'antico stile, collocato sotto ad una specie di baldacchino ricurvo, chiuso nella parte posteriore da un ricco panneggiato, e aperto ai lati, in uno de' quali v'è la croce, e nell' altro un gallo sopra una colonna, simboli della Passione di Nostro Signore.

La scena ha luogo in una aperta campagna, e le figure staccano per tono sul cielo azzurro, qua e là velato da nubi.

Nell'affresco superiore è figurato da una parte il Ritrovamento della Croce dinanzi a Sant'Elena, e dall'altra la misteriosa potenza della croce che fa risuscitare un morto al solo toccarla.

A sinistra dello spettatore vedesi di profilo la regina Elena in atto di parlare, rivolta agli operai che dissotterrano la croce, e che si presentano di fronte a noi. Uno di essi sta di schiena per metà dentro la fossa. Alla destra della Regina è un nano rivolto pur esso a guardare gli operai, e si presenta a noi di profilo. Di contro alla medesima vedesi di profilo « un villano, che appoggiato con le mani in su la vanga, sta con tanta prontezza a udire parlare Sant'Elena mentre le tre croci si dissotterrano, che non è possibile migliorarlo. »[1] Il fondo rappresenta una città da un lato, e dall'altro alcune montagne che staccano sul cielo azzurro.

Nell'altra parte dell' affresco, a destra dello spettatore, vedesi di profilo inginocchiata Sant'Elena col

lettere, quivi intorno alla decollazione d'un re ritrasse) essere largamente premiato; e di essere, siccome fu poi sempre, amato e reverito in quella città, la quale aveva con l'opere sue tanto illustrata. » Vol. IV, pag. 21.

Questi ritratti fanno ricordare quella maniera grandiosa che abbiamo già notato nelle figure dell'affresco in cui è rappresentata la regina Saba davanti a Salomone. Si nota massimamente nella figura che trovasi dietro a Cosroe, signorilmente vestita di rosso e con un berretto pure rosso in capo; nella quale crediamo ritraesse Luigi Bacci.

[1] Vol IV, pag. 20.

suo seguito, e queste figure esprimono nei varii loro movimenti la maraviglia da cui sono comprese, vedendo che col solo toccar della croce rivive un morto, il quale s'alza per metà a sedere, quasi di schiena, e tenendo le mani aperte guarda la croce.

Dietro al risuscitato stanno di profilo tre figure in piedi, col capo coperto da certi berretti alti di costume persiano, e avvolte nei loro mantelli, le quali fissano i loro sguardi in lui.

Chiudono la scena alcuni edifici, al solito di buono stile architettonico e messi in prospettiva. Il tutto campeggia nel cielo azzurro.

La grande lunetta, che è sopra all'affresco testè descritto, rappresenta l'imperatore Eraclio che porta la croce a Gerusalemme. L'affresco è molto deteriorato.

Nel mezzo vedesi di profilo Eraclio con la croce, seguìto da alcuni che hanno alti berretti simili a quelli dell'affresco or ora ricordato. Di contro ad Eraclio molte figure stanno genuflesse dinanzi a lui; una delle quali, veduta di profilo come le altre, è presa nell'atto di togliersi dal capo con mossa vivissima l'alto berretto. Dietro a queste figure s'alzano le mura turrite d'una città, che sta a rappresentare Gerusalemme. Il fondo della scena è paese.

Nella parete di mezzo, da un lato del finestrone, proprio a sinistra dello spettatore è dipinta in alto una figura che si presenta a noi quasi di fronte, alquanto rivolta verso la sua destra, col braccio disteso e la mano aperta, nell'attitudine di chi sta conversando. Dall'altro lato, parimente in alto, si ha un'altra figura veduta di faccia, la quale tiene nella mano destra rovesciata sul fianco un rotolo svolazzante, ed è essa pure rivolta a guardare dinanzi a sè.

Le dette due figure (come anche il rimanente dei dipinti di questa parete) hanno sofferto danni, ma mostrano sempre nella maniera franca e risoluta e nell' ampio panneggiamento che le ricopre, un fare grandioso e monumentale.

Nello scompartimento inferiore, a destra, vedonsi di profilo tre figure in atto di alzare a forza il pesante legno della croce, e sono d' un grande verismo, ma di forme alquanto grossolane e volgari. La scena si svolge in mezzo ad una campagna.

Di faccia a queste figure dall'altra parte del finestrone, vi è dipinto un interno circondato da mura merlate con due figure in atto di tirare a forza una corda attaccata ad una rotella posta in cima a grossi ed alti legni ritti in terra, per far uscire un uomo da una cisterna legato con corda alla vita, il quale per metà sta fuori della cisterna in atto di puntare il piede della gamba sinistra alzata e piegata, mentre con le mani afferra il parapetto della medesima, tenuto pei capelli da altro uomo che trovasi a lui appresso. In questo dipinto domina la verità e il naturalismo.

Nella pittura inferiore è figurata la Salutazione Angelica. In un portico di buono stile architettonico classico, messo in prospettiva, sta la Vergine quasi a noi di fronte, con la mano destra alzata ed aperta, mentre tiene un libro chiuso fra le dita dell' altra abbassata. Essa si volge all'Angelo, che vedesi di profilo, e si presenta da un lato dinanzi alla Vergine con un giglio fiorito nella mano sinistra, elevando l'altra in atto di pronunziare le note parole della divina maternità. Chiude la scena una parete di marmi colorati, nel cui mezzo s' apre una porta. Superiormente, fra le nubi, appare quasi di fronte la mezza figura dell' Eterno, che ha aperta la mano del braccio destro abbassato, ed è

rivolto alla Vergine. Anche questa composizione è piena di realismo, ma non manca di una certa grandiosità.[1]

Dall' altro lato del finestrone, di riscontro alla Salutazione Angelica, figurò Piero la Visione di Costantino. Egli sta disteso e coperto nel letto che è posto sotto una tenda: un servo, che si presenta a noi di fronte, dorme seduto sul basamento o cassettone su cui posa il letto, ed ha la testa sostenuta dalla mano del braccio sinistro, il cui gomito è appoggiato sul detto letto presso alle gambe del padrone.

Sul davanti, a destra dello spettatore, vedesi da un lato della tenda e di fronte a noi, una guardia con armatura e in capo un elmo di forma rotonda e con larghe falde. Egli guarda minaccioso dinanzi a sè fuori del dipinto, ed ha la mano sinistra sopra un grande scudo ritto sul pavimento dinanzi a sè, mentre con l'altra abbassata impugna una mazza di ferro. Dall' altro lato della tenda sta un altro soldato, pure vestito dell' armatura e coll'elmo in testa e veduto alquanto di schiena, il quale tiene nella mano del braccio destro piegato la lancia appoggiata ritta sul pavimento, ed è rivolto verso Costantino.

In alto a sinistra dello spettatore, fuori della tenda, si scorge parte della figura dell'Angelo che apparisce in visione a Costantino, vedendosi a fatica un po'della spalla, del braccio disteso e della mano destra abbassata, il cui indice accenna l' Imperatore. Restano appena tracce del capo, chè il rimanente è manomesso ed oscurato dal ridipinto.

[1] I lineamenti del Padre Eterno sono gli stessi della figura rappresentante il re Cosroe in ginocchio nell'atto d'essere decapitato, che vedesi nell'affresco della vicina parete Come già fu notato, Piero non si distingue nella scelta delle forme, nè nelle estremità, che non sono sempre corrette, nè nelle dita delle mani che quasi sempre le troviamo piccole, contorte e di forma grossolana.

Nell'arco che mette alla cappella sono dipinti sotto a finte nicchie di buona forma architettonica, alcune figure di Santi che si presentano a noi di fronte, ritti in piedi. A sinistra dell'osservatore vedesi San Gregorio papa con in mano un libro chiuso: la colomba gli vola presso all'orecchio destro. I caratteri di questo dipinto sono quelli di Bicci di Lorenzo.

Il Santo dipinto inferiormente ha un libro aperto tra le mani in atto di leggere, e dai caratteri che presenta è agevole riconoscerlo per opera di Piero della Francesca.

Parimente ha tutti i caratteri propri dello stesso pittore la figura dipinta nel pilastro sotto al capitello, rappresentante un Amorino nudo che tiene alla sua destra un grande arco ritto e posato in terra, sul quale appoggia alquanto la persona da quella parte; ha la mano del braccio diritto semipiegato a sè, e l'altro semipiegato e disteso. Si presenta di fronte con gli occhi bendati e una freccia nelle mani.

Più inferiormente è figurato un Santo vescovo (monaco) il quale tiene nella mano destra un libro e nell'altra un bastone appoggiato in terra. Anche questa opera è di Piero della Francesca.

Sotto al detto Santo ve n'è un altro (pure monaco) di cui non vedesi che il capo [1] e assai poco delle spalle, col petto trapassato da uno stile. Anche questa figura è opera di Piero.

Dall'altra parte dell'arco è dipinto San Girolamo con la penna nella mano destra ed un libro aperto nell'altra, i cui caratteri ci rivelano la mano di Bicci di Lorenzo.

Il Santo colorito inferiormente, ma in gran parte mancante, ha un libro nella mano sinistra abbas-

[1] Anche la testa è in gran parte mancante del colore.

sata, tenendo alzata l'altra, ed esso pure è lavoro di Piero della Francesca.

Nel pilastro sotto alla cornice sono rimaste le tracce della testa e parte delle ali di un putto che fa riscontro all'Amorino dipinto sull'altro pilastro, e forse è un altro Amorino. Dal poco che ancor resta si conosce che il dipinto è opera di Piero della Francesca.

Mancano del tutto le altre pitture di questo pilastro.[1]

Piero seguì in quest'opera quella maniera tecnica di disegno e di colore da lui già usata in Rimini, ma più progredita e con forme più realistiche.[2] Distribuì i suoi gruppi e valutò le distanze secondo le leggi della prospettiva lineare con intelligenza e sicurezza (in seguito imitate da Leonardo da Vinci), e con una verità sorprendente nella luce, nell'ombre e nel giusto valore dei toni locali secondo la distanza.

Nel condurre le sue figure, diede loro il giusto valore geometrico, trascurando, come fu detto, l'ideale e la scelta delle forme e dei tipi per tenersi allo studio coscenzioso del vero. Per questa cagione le figure

[1] Abbiamo già detto che la vôlta di questa cappella fu incominciata da Lorenzo de' Bicci, a cui (morto nel 1427) era succeduto Bicci di Lorenzo, al quale si debbono le pitture rappresentanti gli Evangelisti, e le figure già mentovate dei pilastri. Vedasi il vol II di quest'opera, pag 473 e segg I dipinti della stessa cappella erano stati coperti di bianco: fu nel 1861 che il restauratore Gaetano Bianchi li mise allo scoperto, ma in più luoghi alcune parti mancavano insieme coll'intonaco, ed altre, più o meno, erano deperite o mancanti di colore.

Il lavoro fu condotto dal Bianchi con molta cura ed amore: nuovo intonaco si fece nelle parti mancanti dandogli un colore da offender meno l'occhio del riguardante.

[2] Come nei dipinti di Rimini (dei quali tenemmo già parola) anche qui Piero condusse la pittura sopra superficie liscia e levigata; in qualche parte veggonsi le tracce dello spolvero col quale le composizioni furono trasportate in grande. Le carni sono di tinta chiara giallognola, e le ombre giallastro-scure. I toni dei colori delle vesti sono vigorosi e talvolta con colori cangianti.

hanno in generale membra e forme quasi volgari, appiccature ed estremità grossolane, e mani talvolta con dita piccole e contorte o troppo grandi, ma se difettano di grazia e di belle forme, non mancano di un certo fare grandioso. Il panneggiamento è trattato ampiamente, ma spesso con pieghe angolose.

Un esempio del come sapesse fare i nudi secondo il sesso e l'età, è la storia rappresentante la Morte di Adamo nella figura di Eva, e in quelle dei loro figliuoli, massime di quel giovane veduto quasi di schiena, che ritto e con le gambe incrociate sta appoggiato ad un bastone. Questo nudo per la sua posa ferma e franca, e per le forme sviluppate, dimostra da chi Luca Signorelli apprese la maniera grandiosa e larga che si vede nei suoi dipinti. Così le figure, parte delle quali nude, che stanno intorno alla sepoltura di Adamo, sono notevoli per la giustezza e naturalezza dei loro movimenti.

Il carattere fiorentino della composizione grandiosa si riscontra più specialmente nell'affresco che rappresenta l'arrivo della regina Saba col suo seguito, e nell'altro con Salomone che prende per mano la Regina. Nei dipinti rappresentanti la Battaglia di Costantino e quella fra l'imperatore Eraclio e Cosroe, re di Persia, si notano episodi pieni di movimento e di vita, senza quella confusione e quel soverchio complicato avvilupparsi di forme ed avvenimenti, che si trovano nelle Battaglie di Paolo Uccello.[1] Ma Piero della Francesca non era, nemmeno lui, del tutto padrone delle forme del cavallo in movimento.

[1] Vedi vol. V di quest'opera, *Vita di Paolo Uccello*, dove si disse di tre tavole rappresentanti battaglie che un tempo adornavano il giardino Bartolini in Gualfonda, una delle quali trovasi ora nella Galleria degli Ufizi in Firenze (pagg. 24-25 e le note), la seconda nel Museo del Louvre (pag. 28 e segg.), e la terza nella Galleria Nazionale di Londra (pag. 31 e segg.)

Il difetto di grazia nelle figure femminili apparisce più manifesto nella Vergine della Salutazione Angelica, il cui tipo esagera una gravità non naturale, e la veste (foggiata secondo il tempo in cui visse il pittore) è troppo realistica per un simile soggetto. Così, il tipo e le forme troppo veriste dell'Angelo non sono proprie di un'apparizione celeste, come non si adattano alla figura dell' Eterno i lineamenti e le forme già da Piero adoperate per esprimere, nella parete vicina, il re Cosroe in atto d' essere decapitato.

Le figure di questi affreschi hanno un carattere tutto proprio e individuale per ciascuna di esse: quelle per esempio che hanno il capo coperto da alti berrettoni negli affreschi rappresentanti il Ritrovamento della Croce, la Resurrezione del morto al contatto della Croce, e Eraclio che porta la Croce a Gerusalemme, hanno teste larghe e depresse, e tipo e arie di volti così bene appropriati, che se il Vasari ci avesse riferito che Piero fu in Barberia non ne saremmo sorpresi.

Nella Visione di Costantino sono mirabili l' effetto della luce e delle ombre, e l'ardito scorcio dell'Angelo, per quanto si può giudicare da ciò che rimane di quella figura.[1] Il colore giallastro del cono

[1] Nel vol. V di quest'opera, pag. 49, si tenne parola del Sacrifizio di Noè dipinto da Paolo Uccello; e accennando allo scorcio del Padre Eterno in esso rappresentato, notammo che ne ricordava un altro dei più audaci per quei tempi, che è quello appunto dell'Angelo nella Visione di Costantino. Così nel vol. II, pag. 163, della nostra *Vita di Raffaello* (edizione italiana) discorrendo delle pitture da lui condotte nella Camera dell'Eliodoro, e della figura di San Pietro nell'affresco rappresentante San Pietro liberato dal carcere, osservammo quanta analogia avesse la maniera seguita da Raffello in questa storia col notevole effetto della luce e delle ombre che si ammira nella visione di Costantino di Piero della Francesca. Tale analogia non fu forse accidentale, e possiamo ammettere che Piero avesse già espresso un simile effetto nelle sue pitture sulle pareti della detta Camera che prese poi quel nome, o che Raffaello, prima di dipingere gli affreschi nelle Camere vaticane, fosse stato in Arezzo e avesse visto le opere di Piero nel coro

della tenda con l'ombreggiatura rossiccia, il colore dell' interno della tenda in parte freddo e in parte messo a scuro, il lenzuolo bianco e la coperta rossa del letto sul quale giace l'Imperatore, il soldato seduto col gomito appoggiato al letto rischiarato da luce moderata, l'alternarsi della luce con le ombre sulle armature degli altri due soldati, ed infine il distacco proporzionato della scena così illuminata, tutto concorre ad aumentarne l'effetto realistico.

Il chiaroscuro ha giuste proporzioni, e il disegno è franco e ardito, laonde non possiamo maravigliarci se il disegno di questo affresco fu creduto in passato opera di Giorgione, [1] sebbene potesse essere meglio attribuito al Rembrandt. [2]

Dopo queste pitture nel coro della chiesa di San Francesco in Arezzo, si ha notizia d' un contratto in data 20 dicembre 1466 per lo stendardo allogato a Piero dalla Compagnia della Nunziata di Arezzo, del quale lavoro terremo parola più innanzi. Nel detto contratto si dice che egli aveva eseguito le pitture nella cappella maggiore in Arezzo; e il trovarle ricordate in quell'anno ci accerta che allora erano già terminate.

Il Dragomanni poi ricorda un affresco di Piero in San Sepolcro con la data dell' anno 1460, rappresentante San Luigi, [3] di cui avremo occasione di parlare tra poco.

della chiesa di San Francesco, o almeno qualche disegno già preparato da Piero per servirsene nella sua Visione di Costantino.

[1] Il disegno di Piero che un tempo trovavasi nella raccolta Lawrence, fu erroneamente indicato dall'Ottley come lavoro di Giorgione.

[2] La figura del soldato che è a destra dello spettatore e tiene una mazza di ferro in mano, ha parte della gamba ripassata con colore. Altrettanto deve dirsi di parte del letto ove giace l'Imperatore, di parte del dorso dell'altro soldato, a sinistra dello spettatore, di parte delle gambe del soldato seduto presso il letto, ed infine di parte del pavimento.

[3] Vedi Dragomanni, note alla *Vita di Piero della Francesca del Vasari, secondo la prima edizione*, ristampata per nozze nel 1835 in Firenze.

Non ammettendo che nel 1460 le pitture della cappella maggiore di San Francesco in Arezzo fossero ultimate, potrebbe congetturarsi che mentre Piero stava lavorando in quella città per i Bacci, tra una pittura e l'altra si recasse in patria e vi dipingesse il San Luigi, per poi proseguire le pitture della detta cappella maggiore. Nè questo può sembrare inverosimile quando si pensi alla educazione artistica di quei tempi, alla valentia di Piero, ed agli aiuti di cui solevano servirsi i maestri per eseguire i lavori ad essi allogati; e tanto più si può ammettere ciò in quanto trattavasi di dipingere una sola figura, per la quale non era necessario molto tempo.

La Maddalena nel Duomo d'Arezzo.

Di Piero della Francesca si ha nel Duomo d'Arezzo una Maddalena, dipinta a fresco tra il monumento Tarlati e la porta della sagrestia.

La Santa è rappresentata ritta in piedi, di fronte allo spettatore, dentro una finta nicchia imitante il marmo, con due pilastri che sostengono l'arco e con ornati intagliati a fiorami. Ha veste verde, stretta a metà della vita da una fascia, e sopra un manto rosso foderato di pelle d'ermellino. Nella mano del braccio sinistro piegato tiene il vaso dell'unguento, mentre con l'altra abbassata raccoglie in parte l'ampio manto. I capelli copiosi le scendono ai lati della testa e del largo collo sulle spalle. Ampia e ben definita è la massa della luce e delle ombre, vigorose sono le tinte, e il partito delle pieghe è grandioso.

Questa figura piena di dignità e di severità ha qualcosa del monumentale. Come è frequente nelle opere di Piero, si notano in essa lineamenti più virili che femminei: mani grandi con dita nodose, che ricordano alquanto quelle delle figure di Andrea del Castagno; tuttavia possiamo considerarla una delle più belle

San Luigi in San Sepolcro.

di Piero.[1] L'affresco ricordato dal Dragomanni rappresentante San Luigi, fu da noi visto la prima volta quando era in una delle stanze del Tribunale. Era allora mutilato dalle ginocchia in giù, e quanto rimaneva della figura aveva molto sofferto sia nel colore come nelle forme. La pittura fu poscia trasportata col muro nel Palazzo comunale del Borgo San Sepolcro, e sebbene sia assai mal ridotta, pure vi si riconoscono i caratteri propri delle opere di Piero.

Il Santo si presenta a noi di fronte; è vestito dell'abito francescano con sopra il piviale di colore azzurro (sulle cui orlature sono ricamate alcune figurette di Santi), ed ha la mitra in capo. Tiene nella mano destra il pastorale, nell'altra abbassata un libro chiuso e guarda dinanzi a sè. Nella parte superiore della finta cornice si vedeva una scritta, della quale ora resta la sola parola LVDOVICVS.[2]

Come fu detto, ai 20 decembre del 1466 i Fratelli della Compagnia della Nunziata in Arezzo allogarono a Piero la pittura dello stendardo o gonfalone da portare a processione, in cui per il prezzo di fiorini 32 larghi d'oro dovea dipingere sulle due parti l'Annunziata, e tra i patti vi era quello che dovesse essere « lavorata ad oglio e con colori fini. »[3] Si ha inoltre notizia che il nostro pittore, a' 7 di novembre del 1468, trovavasi « in villa de la Bastia del Borgo Santo Sepolcro,

[1] La figura è di grandezza naturale. Manca il colore del fondo nella parte inferiore a sinistra dello spettatore; una piccola parte delle vesti è stata ritoccata con colore.

[2] L'iscrizione riportata dal Dragomanni (*Note alla Vita di Pier della Francesca del Vasari, secondo la prima edizione* ristampata per nozze nel 1885 in Firenze, pag. 22) è la seguente: TRE . NOBILIS . GENEROSI . VIRI . LODOVICI . ACCIARI . P° . MAGN^co . EXCELSO P^PL°. FL°. RETO . DIGN^MI . CAP^I . AC . PMI . . VEXILI^B . IUSTITIE . PPLI . ERE . BVRGIANO . MCCCCLX.

[3] Vedi Vasari, edito dal Sansoni, vol. II, pag. 497 in nota.

dove detto Pietro avea fugita la moria, e in detto luogo finì di dipingere il confalone, il quale fu dal Camerlengo di detta compagnia portato ad Arezzo, » dove, invitati i fratelli della detta Compagnia, questi trovarono che i patti del contratto erano stati da Piero mantenuti ed il lavoro era commendevole e bello.[1]

Il Vasari racconta che Piero dopo essere stato in Urbino, in Pesaro e in Ancona « in sul più bello del lavorare fu dal duca Borso chiamato a Ferrara. »[2] Ma del nostro pittore non si conoscono in Pesaro e ne' suoi dintorni altri lavori oltre quello già ricordato nella chiesa di San Francesco, che fu eseguito nell'anno 1451. Quanto ai dipinti che egli fece in Urbino, come a suo luogo diremo, non abbiamo notizia che si recasse in quella città prima del 1469; e se mai fu in Ancona, nessuna sua opera vi si conserva al presente.[3] Dalle notizie che si hanno del nostro pittore, e per le ragioni che diremo discorrendo delle pitture di Schifanoia in Ferrara, inclinìamo a ritenere che Piero si recasse in Ferrara, dopo essere stato in Pesaro, e cioè dopo l' anno 1451.

Il Vasari narra altresì, che Piero chiamato a Ferrara dal duca Borso « nel palazzo dipinse molte camere, che poi furono rovinate dal duca Ercole vecchio per ridurre il palazzo alla moderna: di maniera che in quella città non è rimaso di man di Piero se non

[1] Pel contratto vedi il *Giornale storico degli Archivi Toscani*, anno 1862, vol. VI, pagg. 11-15; e anche *Scritti vari sulla Storia dell'Arte toscana*, di G. Milanesi (Siena, Lazzeri, 1873, in 8°). Vedi anche il Vasari edito dal Sansoni, tomo II, pag. 497 in nota.

[2] Vol. IV, pagg. 16-17.

[3] Amico Ricci (*Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca d'Ancona*; Macerata, vol. I, pagg. 182-183) riferisce che Piero della Francesca dipinse all'altare di San Giuseppe nella Chiesa di San Ciriaco lo Sposalizio della Vergine. Fu forse, così egli dice, un affresco sopra muro, il quale è rivolto ai venti salsi della marina, e per tale ragione quel dipinto durò poco.

una cappella in Sant'Agostino [1] lavorata in fresco, ed anco quella è dalla umidità mal condotta. » [2] Il palazzo di cui parla il Vasari è quello di Schifanoia, fabbricato dal marchese Alberto d'Este. Il duca Borso regnò dal 1450 al 1471: nel 1469 il palazzo che era d'un solo piano fu alzato aggiungendovi un secondo piano, dove è la grande sala in cui il duca Ercole, successore di Borso, fece eseguire le pitture, che furono scoperte di sotto il bianco nel 1840. Le parole del Vasari vengono a confermare indirettamente che quell'opera fu fatta eseguire da Ercole, il quale fece atterrare le opere di Piero della Francesca. [3]

Pitture in Ferrara.

I dipinti che vedonsi nella grande sala sono opera di pittori ferraresi, ma pur mostrano caratteri e forme che ci persuadono dell'influenza esercitata da Piero della Francesca sui pittori della scuola ferrarese, e quindi del suo soggiorno in quella città. [4] Infatti tra i dipinti del salone ve ne sono tre ne' quali si scorge evidente l'impronta lasciata dall'arte di Piero. Rap-

1 « Le pitture di questa cappella andarono perdute affatto, dopo che, negli ultimi tempi, la chiesa intera fu demolita. » Così nel Vasari, vol. IV, pag. 17, nota 2ª.

Il Campori nella sua monografia sui *Pittori degli Estensi nel secolo XV* (*Atti e Memorie delle Deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmensi*, serie III. vol. III, parte II; Modena, tipografia Vincenzi, 1886, pag. 32), dice che si ha una conferma della esistenza delle pitture nella cappella di Sant'Agostino in una relazione manoscritta di Ferrara esistente nella biblioteca di detta città, scritta nel 1589, e cioè quarant'anni dopo che erano state vedute dal Vasari.

2 Vol. IV, pag. 16-17.

3 Nota 1ª alla pag. 17, vol. IV del Vasari. Vedi anche G. Baruffaldi, *Vita dei pittori ferraresi* (Ferrara, 1844), vol. I, pag. 69, nonchè il Laderchi, *La pittura ferrarese* (Ferrara, 1856), pag. 25.

4 « Piero del Borgo a San Sepolcro fu rimunerato da quel duca delle opre e delle cose che lavorò, » e Galasso Galassi ferrarese « fu per tale esempio incitato, dopo la partita di quello, di darsi alla pittura talmente, che in Ferrara acquistò fama di buono ed eccellente maestro » (Vasari, vol. IV, pag. 213), e nello Specchio delle Lapidi (Venezia, 1516), P. 14, si trova a pag. 48: « Nam in pictura arte quis praestantior Petro Burghens. Melozzoque ferrarensi Leonardo Pesarese. »

presentano queste pitture i Trionfi di Minerva, di Venere e di Apollo.

Nel primo di questi vedesi Minerva sopra un carro ornato, ai quattro angoli, da cuspidi che sostengono ghirlande: il carro è tirato da due cavalli unicorni, in un fondo di paese, dove veggonsi gruppi d'uomini e di donne che lavorano. Nel secondo è figurata Venere in un cocchio tirato da cigni, che tiene Marte suo prigioniero inginocchiato dinanzi a lei. L'attorniano alcuni suonatori. Nel terzo è rappresentato Apollo in un carro tirato da quattro cavalli di vario colore, e guidato dall'Aurora. Accompagnano il carro gruppi di fanciulli nudi, e alcuni episodi riempiono il resto del dipinto.

Questi tre dipinti hanno caratteri che si discostano alquanto dalla scuola ferrarese, e non è nemmeno lo stile padovano che vi prevale. [1] La composizione è più grandiosa e resa più geometricamente, e men difettoso è lo stile di quello che si vede nelle opere dei pittori ferraresi. La maniera che vi predomina è quella della scuola umbro-fiorentina, alla quale appartenne Piero della Francesca. [2]

[1] Quanto all'influenza esercitata dal Mantegna sui pittori della scuola ferrarese, avremo agio di discorrere parlando dei detti pittori. Frattanto si veda ciò che fu detto nell'edizione inglese di quest'opera *The History of Painting in North Italy*, vol. I, cap. XVII; London, Murray, 1870.

[2] Vedi ciò che dicemmo a proposito dei dipinti del palazzo di Schifanoia nella citata edizione inglese dell'opera nostra, vol. I, cap. XVIII, pag. 536 e segg. Il signor Fritz Harck avvalorò più tardi la nostra opinione nella sua opera *Die Fresken im Palazzo Schifanoia in Ferrara*, nell'*Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, Heft III, 1884. Il nostro compianto amico marchese Campori nella sua monografia *I pittori degli Estensi nel secolo XV*, op. cit., pag. 29, così dice: « Quanto all'autore delle pitture nel muro a levante di cui si è molto disputato, possiamo ora rimuovere ogni dubbiezza, grazie alla testimonianza datane dallo stesso autore che fu Francesco Cossa o del Cossa, il quale in una supplica al duca Borso dichiara averle eseguite da sè solo.... e le ricorda a questo modo: « Io sonto francesco del cossa il quale a sollo fatto quili tre canpi verso l'anticamara. » Il Campori riproduce per esteso a pagg. 68-69, la supplica di Francesco Cossa al duca

L' estratto d' un documento in data 8 aprile 1469 ci dà notizia di un acconto di 10 bolognini dati « a Giovanni di Sante da Colbordolo per fare le spese a Mtro Piero del Borgo ch' era venuto a vedere la taula (tavola) per farla a conto della Fraternita. »[1] Non abbiamo peraltro alcuna notizia che ci faccia conoscere se Piero eseguisse veramente la detta pittura.

Giovanni Santi, padre di Raffaello, buon pittore e mediocre poeta, in una sua Cronaca rimata ricorda fra i grandi pittori del suo tempo:

> « Masaccio e l'*Andrein*, Paolo Occelli
> Antonio e Pier sì gran disegnatori,
> Piero del Borgo antico più di quelli. »[2]

E Fra Luca Pacioli nella sua *Summa de Arithmetica*, dedicata a Guidobaldo d' Urbino nell' anno 1494, dice: « monarca alli tempi nostri de la pictura Pietro di Franceschi nostro terraneo, l' assiduo de la excellenza V. D. Casa famigliare. »[3]

Borso, comunicatagli dal cav. Foucard direttore dell'Archivio estense. Il sig. Adolfo Venturi (Estratto dagli Atti e memorie della R. Deputazione di Storia patria per le provincie di Romagna, serie III. vol. III, fasc. V e VI) riportando le notizie date dal marchese Campori, osserva a pag. 6 che « dietro alla parete orientale ove sono dipinti i tre scompartimenti allusivi ai mesi di marzo, aprile e di maggio, anzi al lato sinistro della zona inferiore del mese di aprile, si apriva una porta che metteva nell'anticamera, quell'anticamera a ricco soffitto eseguita nel 1469, » ecc.

Ritorneremo su queste pitture del Cossa discorrendo della scuola ferrarese. Frattanto vedasi ciò che dicemmo in proposito nella ricordata edizione inglese di quest'opera, vol. I, cap. XVII.

1 Vedi Pungileoni, *Elogio storico di Giovanni Santi*; Urbino, 1822, pagg. 12 e 75.

2 Ivi, pag 73. Questa cronaca rimata si conserva MS. nella Biblioteca Vaticana, Fondo Ottoboni, n. 1305. Vedi Giornale Arcadico di Roma tomo X, pagg. 107-122, e il Passavant, *Raffaello d'Urbino e il padre suo Giovanni Santi*, opera corredata di note e di una notizia biografica dell'autore da Gaetano Guasti (Firenze, Successori Le Monnier, 1882), vol. I, pag. 297, e Pichi, *La vita e le opere di Piero della Francesca* (Sansepolcro, 1892), pag 82.

3 Passavant, opera citata, vol. I, pag. 295. Piero fu quindi conosciuto dai due successivi duchi d'Urbino.

Il duca Federigo d' Urbino era in quei tempi uno dei principi più ricchi e potenti d' Italia; Capitano Generale della lega di Firenze, Napoli e Milano contro il Papa e Venezia, meritossi il nome di « nuovo Sertorio » che gli diede il Verino.[1] Durante il suo regno si incominciarono grandi opere d' architettura sotto la direzione del dalmata Luciano Lauranna, al quale succedettero più tardi il fiorentino Baccio Pontelli e il senese Francesco di Giorgio, del cui consiglio si valse specialmente per l'architettura militare. Anche il padre del grande Raffaello, Giovanni Santi, che fu uno dei piu valenti maestri nell' arte della pittura, lavorò per la Corte d'Urbino.

La Flagellazione di N. S. in Urbino.

Se Piero non eseguì la pittura per la Confraternita del Corpus Domini, sembra peraltro che colorisse in questo tempo per il duca Federico d'Urbino la Flagellazione di Nostro Signore, la quale doveva (così fu detto) illustrare allegoricamente gli ultimi giorni di Odd'Antonio di Montefeltro.[2]

Secondo la tradizione conservata dai cronisti del ducato d' Urbino, parrebbe che le tre figure ritte in piedi fuori del portico, in cui Piero rappresentò la Flagellazione, siano i ritratti del Principe assassinato e dei suoi consiglieri; altri credono che ritraesse in quelle Guidantonio, coi due figli, l' uno legittimo e l'altro illegittimo, Odd'Antonio e Federigo, o Odd'Antonio e i suoi due nemici.[3]

È uno dei migliori dipinti di Piero, eseguito col suo metodo di colorire ad olio, di cui abbiamo già tenuto parola; è una tavoletta che si trova presentemente

[1] Ugolino Verino, *De Illustr. Urb. Flor.*, lib. II, parte III.

[2] Vedi Pichi, *La vita e le opere di Piero della Francesca*, opera citata, pag. 80 e segg.

[3] Vedi Passavanti, opera cit., tomo I. pag. 294; nonchè Pichi, opera citata, pag. 85.

nella sagrestia del duomo d' Urbino. La pittura divisa in due parti, è nell' insieme assai ben disposta.

A sinistra dello spettatore si vede un loggiato od atrio di bello e classico stile architettonico, con una fuga di colonne che ricordano l' affresco nel coro di San Francesco in Arezzo rappresentante l' incontro della Regina Saba col re Salomone. Il soffitto è a cassettoni, e nella parete del fondo vien figurata una porta con ricca ornamentazione ad intaglio, la quale somiglia alle porte eseguite dall'architetto Lauranna nel palazzo ducale d'Urbino. Il tutto è messo in buona prospettiva.

Nel detto loggiato s'eleva un seggio sopra alcuni gradini, [1] sormontato da un ricco baldacchino; e sul trono sta seduto Pilato, che si presenta a noi di profilo. [2] Ha nella mano del braccio destro il bastone del comando ritto e appoggiato alla coscia, e la sinistra aperta riposa sull'altra. Sta guardando Gesù legato alla colonna che vedesi nel mezzo della scena in atto d'essere flagellato. Cristo è nudo, tranne che ai fianchi coperti da un panno che giunge quasi alle ginocchia. Si presenta di fronte con le braccia legate alla colonna, sul cui capitello è posta una statuetta finta di bronzo che tiene un globo nella mano del braccio sinistro disteso e alzato, mentre nell'altra ha un bastoncello che posa sul capitello. In questa statuetta è certamente figurata qualche divinità pagana.

Due manigoldi stanno ai lati del Redentore in atto di flagellarlo; quello che vedesi a destra si presenta col dorso, fermo sul piede destro, e con l' altra gamba

[1] Sul primo gradino si legge: OPVS . PETRI . DE . BVRGO . SCI . SEPVLCRI.

[2] Indossa una veste rossa con sopra un manto di colore oltremare, ed ha in capo un berretto di color rosso: anche le scarpe sono rosse. Le vesti di questa e delle altre figure sono quelli usati al tempo del nostro pittore.

distesa appoggia le dita del piede fortemente al pavimento; ha il braccio sinistro piegato a sè, mentre tiene lo staffile nella mano alzata dell'altro braccio tirandosi alquanto indietro per dare maggior forza al colpo. [1]

Il manigoldo che trovasi dalla parte sinistra, si presenta a noi di tre quarti; ha il braccio manco piegato per metà dietro le spalle del Redentore, e alzandosi sulla punta dei piedi tiene nella mano destra alzata lo staffile, facendo come l'altro forza con la persona per flagellare Gesù. [2] Dinanzi a questo manigoldo, e per l'appunto tra la detta figura e quella già descritta di Pilato, se ne vede di schiena un'altra virile che sta osservando dinanzi a sè, ritta in piedi, e vestita d'un costume che ricorda quello degli Orientali. [3]

Dall'altra parte del dipinto, a destra dello spettatore, si trovano sul davanti le figure di quei tre personaggi che abbiamo detto dover rappresentare tre ritratti. Sono presi in atto di conversare tra loro, e quello che è alla nostra sinistra vedesi di tre quarti. Si fa notare per le forme asciutte, la faccia allungata e magra col mento coperto da poca barba che termina a punta ed è divisa nel mezzo. Col berretto in capo e con i capelli che gli scendono lunghi e ricciuti lungo la faccia, e a treccie sulle spalle, è vestito di tunica e manto, che rac-

[1] È in parte coperto da una veste di colore verde scuro, che gli copre la spalla sinistra, parte della schiena fin quasi sotto all'ascella dell'altro braccio, e il rimanente della figura sin quasi alle ginocchia, lasciando così scoperti la spalla destra e il braccio. Nude sono anche le gambe dal ginocchio in giù. Porta in capo un alto berretto a cono con righe rosse e azzurre, disotto al quale scendono sulle spalle i capelli lunghi e ricciuti.

È qua e là in parte caduto il colore della veste verde scura.

[2] Una veste corta di colore azzurro, aderente alla persona lo ricopre fin quasi alle ginocchia, lasciando il resto delle gambe nude, come nude sono le braccia.

[3] Indossa una larga sopravveste di colore chiaro verdolino, che raccoglie in parte sotto le braccia, ed ha in capo una specie di turbante dal di sotto del quale scendono sulle spalle copiosi e ricciuti capelli.

coglie in parte con la mano sinistra abbassata. Ha aperta la mano del braccio destro semipiegato, come in atto di ragionare con quello che gli sta di faccia.[1] Il quale è veduto di profilo, mostra meno anni del primo e indossa una ricca e larga veste che gli copre tutta la persona, lasciando vedere soltanto una piccola parte della gamba. Col capo scoperto, con pochi e corti capelli, ha forme e lineamenti regolari e nobile portamento. Tenendo le braccia abbassate, posa le mani sulla cintura che lo stringe a metà della vita, ed è in atto di ascoltare attentamente il primo personaggio già mentovato.[2]

In mezzo alle due figure vedesi la terza di fronte guardare pensierosa dinanzi a sè, mentre pare ascolti ciò che dice il compagno alla sua destra. Rappresenta un giovane imberbe, ma con capelli folti e ricciuti, ben disposti a trecce serpeggianti intorno alla faccia. È grassotto con collo largo, e veste un costume a larghe maniche serrato a metà della vita, che gli giunge sino al basso lasciando in parte scoperte le gambe e il piede nudi. Appoggia la mano sinistra al fianco; l' altra è aperta e quasi abbandonata.

Nel fondo da questo lato, alla estrema destra dello spettatore, si vede un edificio, dietro al quale è una torre, e nel mezzo, più da lungi, sono alcuni alberi. Di contro, ma un poco più indietro al porticato (ove trovasi Cristo legato alla colonna), abbiamo una loggia di bello e classico stile architettonico, come di bello

1 Il berretto è di colore verde scuro; disotto ad esso vedesi piccola parte di una berretta bianca aderente alla testa. Di colore verde scuro è la veste; il manto di rosso lacca. Dal manto in giù si scorge parte delle gambe coperte da calzoni gialli: anche la scarpa è gialla.

2 La veste è di colore azzurro con ricami gialli: dalla apertura di essa sul petto scorgesi una piccola parte della sottoveste rossa. Porta calzoni e scarpe di colore azzurro.

e classico stile è il rimanente di questo nobile edificio. Il tutto spicca sul cielo azzurro, coperto solo da qualche nuvoletta.

Piero potè condurre a termine con maggiore facilità questa tavoletta di piccole figure, nella quale scorgiamo molto migliorato anche il suo metodo di colorire ad olio.[1] Assai giudiziosamente sono disposte le figure, con una tinta di giusto valore locale. La prospettiva e la rotondità dei corpi hanno maggiore effetto per la accurata esecuzione e per la morbidezza e fusione delle tinte. Notasi poi perfetta armonia nell' insieme e nelle parti. In questo dipinto (come pure in quelli di Rimini, del coro di San Francesco in Arezzo, e negli altri suoi lavori posteriori) si dimostra geometra-architetto, e assai intendente di prospettiva aerea e lineare.

Nel detto dipinto d'Urbino, Cristo legato alla colonna rassomiglia nella mossa quello della predella unita al quadro già ricordato in Borgo San Sepolcro,

[1] Accennammo altrove all' uso difettoso che fecero i Peselli di tinte vischiose unite ad una tempera diversa da quella che era comunemente usata seguìti con qualche miglioramento dai Pollaioli, e con maggiore perfezione dal Verrocchio che introdusse un modo di velare con certe sostanze di colori trasparenti, o con tinte a mezzo corpo. Piero della Francesca diede maggior incremento a queste innovazioni, poichè invece di dipingere le carni con tinte giallastre opache e monotone, per fonderle con difficoltà nei passaggi della luce alle mezze tinte, e queste alle ombre, che venivano ad essere alquanto dense e rialzate per la sostanza del colore usato, Piero ottenne un notevole miglioramento liquefacendo la tempera vischiosa usata dai suoi predecessori. Per ottenere l'effetto della luce nelle carni, dava prima una preparazione con tinte smorte e pallide, ma molto fuse tra loro (una specie di chiaroscuro) ottenendo così la modellatura ed il rilievo delle forme; ripassava quindi con tinte chiare leggermente colorite la parte in luce, con tinte cerulee le mezze tinte, e con tinta bigia scura (color caffè) le ombre, e ripassava infine il tutto con leggere tinte, a guisa di velature, dando così compimento al lavoro. Lavorava le vesti e gli altri accessori con sostanza di colore, con tinte vigorose e forti, ma di giusto valore locale e con giuste degradazioni dei colori.

ma è peraltro non poco notevole il progresso fatto da Piero nelle forme e nel colorito tanto in questa figura del Redentore, quanto in quelle dei due manigoldi che lo flagellano. Tale progresso lo dovette naturalmente alla pratica che andava acquistando nei suoi lavori. [1]

Ritratti di Federico e Battista Sforza, agli Ufizi.

Una testimonianza più completa dei progressi fatti da Piero nella tecnica del colorire ad olio, si ha nelle due tavole a sportelli che si conservano presentemente nella Galleria degli Ufizi in Firenze, e pervenute da Urbino.

In una vedesi di profilo il busto di Federico, nell'altra quello della moglie Battista Sforza, e i due ritratti sono rivolti l'uno verso l'altro. [2] Federico non ha

[1] Il colore di questo dipinto fu danneggiato dalla soverchia ripulitura. Uno spacco, a metà della tavola, la divide in senso orizzontale, passando attraverso alla testa di Pilato, alla schiena della figura di mezzo, alla faccia di uno dei due manigoldi, a quella del Cristo, alla faccia ed al braccio destro dell' altro manigoldo, e tagliando per metà, sempre in senso orizzontale, le figure dei tre personaggi che stanno conversando. Manca inoltre il colore all'occhio sinistro, a parte della fronte e della guancia del più giovane di questi tre personaggi che conversano tra loro, e che è per l'appunto quello che sta nel mezzo. Anche altre piccole mancanze si avvertono qua e là. Questo dipinto può considerarsi come uno dei migliori di Piero. Le figure sono piccole.

[2] Federico sposò Battista figlia di Alessandro Sforza nel novembre dell'anno 1459 e morì in Gubbio nel 1472. Certamente Piero eseguì questa pittura qualche anno innanzi; anzi crediamo che egli la facesse nel 1499 quando trovavasi in Urbino.

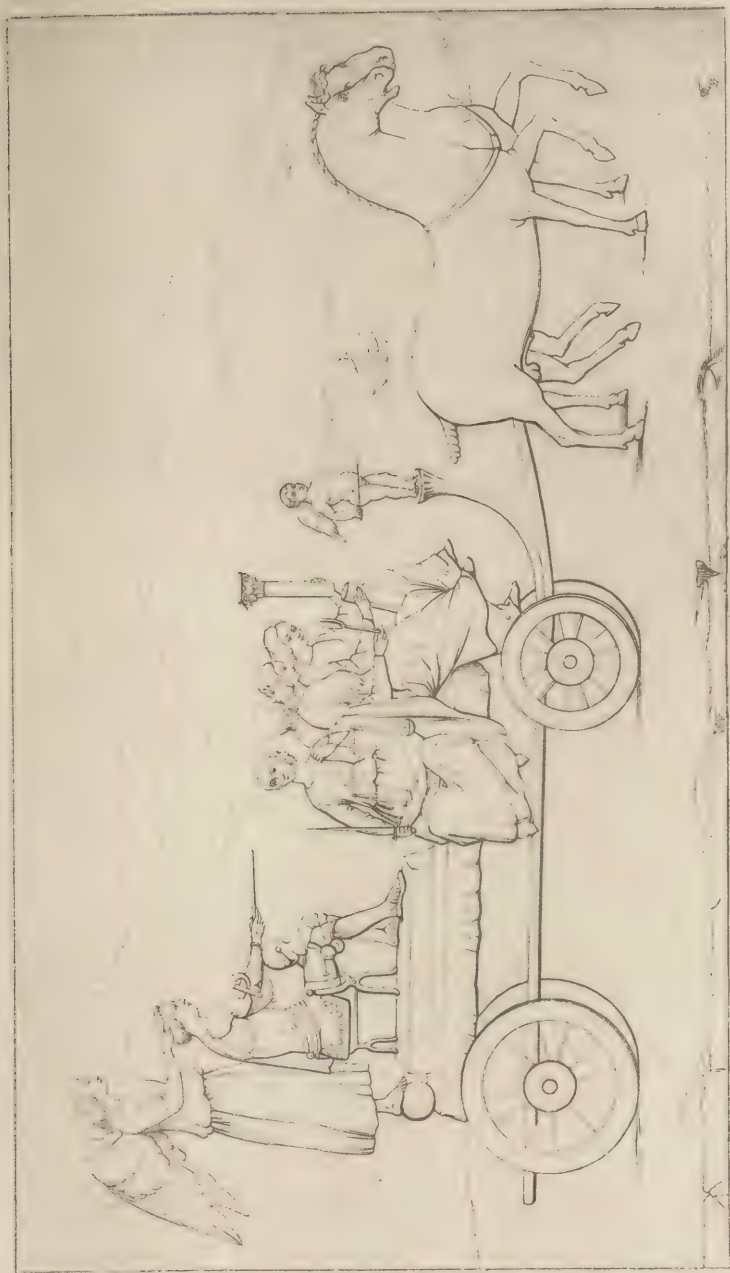
Federico ha il capo coperto dal berretto ducale, disotto al quale scende la scura, ricciuta e folta capigliatura fin sotto all'orecchio, che rimane in gran parte scoperto. Il suo volto è di persona piuttosto malaticcia o sofferente, e si presenta a noi di profilo. Ha fronte spaziosa e regolare; depressa e rientrante è l'attaccatura dell'osso frontale col naso, e questo scende a curva sporgente per terminare rotondo con la narice piccola. Il profilo continua diritto fino alle labbra che sono piccole, serrate e di forma a punta. Molto rientrante è la parte inferiore del labbro sino al principiare del mento, che termina a curva sporgente e tonda, con sottogola alquanto carnosa e regolare, che si unisce al collo piuttosto rotondo, ed al rimanente della figura che ha proporzioni e forme regolari. L'occhio è grosso, ma con l'apertura piccola; le nere palpebre hanno pochi ed irti peli; così le sopracciglia sono scarse. Al-

nè tipo nè lineamenti piacevoli, sebbene esprima nel volto propositi fermi e risoluti, necessarii ad un capitano quale egli fu; i lineamenti invece della Sforza sono gentili e regolari. Nulla di più vero e caratteristico può trovarsi delle forme del Duca e della moglie. Il disegno è netto e preciso, e ricorda quello dello stesso Leonardo da Vinci: mirabili poi sono la morbidezza, la fusione e l'impasto dei colori.

Questi ritratti staccano per tono su di un fondo di paese: in quello di Federico vedesi da lungi la campagna piena di macchie d'alberi a tinte scure calde, con una strada fiancheggiata parimente da alberi, e più in distanza un fiume navigato da barchette con vele gonfiate dal vento, ed i cui sbattimenti sono proiettati nell'acqua. Il fiume s'interna nella campagna e serpeggia fra le montagne lontane, le più distanti delle quali sono di tinta biancastra e staccano sul cielo azzurro. Nella tavola ov'è ritratta la Duchessa vedesi pure un fondo di paese che presenta gli stessi caratteri e forme del primo, con piccoli colli coperti da macchie

cune rughe della pelle solcano la faccia, sulla quale si notano quattro nei. Il berretto ducale è di colore rosso vigoroso: indossa una veste di uguale colore aderente alla persona. Attorno al collo vedesi l'orlo della camicia.

La duchessa ha lineamenti e forme gentili e regolari, e un'aria di volto malinconica. Vestita signorilmente, ha capelli ravviati nel mezzo, che secondon aderenti alla testa, e sopra quelli è un fino velo riunito con una fettuccia, sulla quale è, nel mezzo della testa, un ricco gioiello formato di perle e pietre preziose. L'orecchio è coperto da trecce di capelli riuniti da nastri; le quali trecce girano l'una attorno all'altra in cerchio, tenute ferme a quel modo da un altro ornamento di perle e gemme preziose. Dietro alla testa, disotto al velo vedonsi alcune trecce sciolte di capelli che pendono in giù. Dietro al capo, sui capelli, v'è un fino panno accomodato per modo che si rigonfia nel mezzo a guisa di cono sporgente per riunirsi alle trecce raccolte, al panno ed ai capelli sciolti. Attorno e stretto al collo si vede una collana di perle, dalla quale scende sul davanti sino al seno altra collana pure di perle, alla quale è assicurato un gioiello. Indossa una sottoveste scura a ricami stretta alla persona: la manica della sottoveste è di tinta gialla ed è ricamata a fiorami rossicci.

Vol. VIII, pag. 231.

ALLEGORIA DEL DUCA FEDERICO D'URBINO.

Tavoletta di Piero della Francesca nella Galleria degli Ufizi in Firenze.

d'alberi. Da un lato, a destra dello spettatore, v'è un edificio turrito e un fiume che scorre in mezzo alla campagna. A maggior distanza si scorgono una città fortificata, altre colline e di nuovo un corso d'acqua che si stende serpeggiando sino alle ultime montagne, che qui pure chiudono la scena e si staccano sull'azzurro del cielo. [1]

Nel rovescio di queste tavolette a sportelli sono dipinte (in piccole figure) due allegorie del Duca e della Duchessa, corrispondenti ciascuno al di dietro dei respettivi ritratti.

Nell'allegoria relativa al Duca lo vediamo di profilo, coperto dell'armatura e seduto su di un cocchio, che tiene nella mano del braccio destro disteso il bastone del comando, in atto di accennare dinanzi a sè, mentre l'elmo è appoggiato sul ginocchio sinistro. Il cocchio è tirato da due cavalli bianchi e guidato da un Amorino ritto in piedi. Sul carro, dinanzi a Federico, stanno sedute le figure allegoriche della Giustizia, della Prudenza, della Fortezza e della Temperanza. Una figura rappresentante la Vittoria sta ritta in piedi dietro al Duca in atto di cingergli la fronte con corona d'alloro.

Da un lato vedonsi la campagna fiorita con delle strade in mezzo, e qua e là alcuni alberi e varie colline, intorno alle quali scorre pure un'acqua con isoletta. Finalmente sono in lontananza delle montagne che staccano sul cielo azzurro. [2]

[1] Questi busti sono di grandezza naturale.

Chiuse le due tavole a sportelli, si veggono, come si disse, i ritratti suaccennati l'uno in faccia all'altro, e la pittura dei due fondi rappresenta un solo paese.

[2] In un finto basamento leggonsi i seguenti versi:

CLARVS . INSIGNI . VEHITVR . TRIVMPHO .
QVEM . PAREM . SVMMIS . DVCIBVS . PERHENNIS .
FAMA . VIRTVTVM . CELEBRAT . DECENTER .
SCEPTRA . TENENTEM .

Dietro allo sportello su cui è ritratta la Duchessa vedesi l'allegoria a lei relativa. Essa sta pure seduta su di un cocchio, veduta di profilo e rivolta verso il Duca, in atto di leggere un libro che tiene aperto con le mani dinanzi a sè. Anche qui un Amorino guida il cocchio tirato da due unicorni. Dinanzi alla Duchessa sono sedute sul cocchio due figure allegoriche; due altre le stanno ai lati ritte in piedi. Sembra che queste quattro figure rappresentino la Fede, la Speranza, la Carità e l'Innocenza.

Nel fondo vedesi un paese, che pare continuazione di quello in cui è l'allegoria del duca Federico, coi medesimi caratteri di campagna fiorita terminante con un alternarsi di colline che vaniscono in grande lontananza.[1]

[1] Nel finto basamento si legge:

QVE . MODVM . REBVS . TENVIT . SECVNDIS .
CONIVGIS . MAGNI . DECORATA . RERVM .
LAVDE . GESTARVM . VOLITAT . PER . ORA .
CVNCTA . VIRORVM .

Il signor Giovanni Zannoni trovò nella Biblioteca Vaticana (Fondo Urbinate, n. 740) un poemetto in terza rima scritto da certo Alessandro da Firenze, intitolato *Triumphus De Inclitis Laudibus Magnanimi ac Divi Principis Federigi Urbini Montis Feretrique Comitis*, che fu in parte illustrato e pubblicato dal detto sig. Zannoni.

Il poeta immagina, come fece appunto il nostro Piero, il Principe cinto di una corona

Che l'auro mi pareva in verdi foglie
In segno di virtù vivente e pura.

La strofa saffica surriferita è così tradotta dal poeta:

La fama è degnia di questo Signore
Ma durerà per fin ch'el cel qui dura
A perpetua memoria il suo valore.

Come nel dipinto, così anche nei versi le quattro virtù cardinali, la Giustizia, la Prudenza, la Fortezza e la Temperanza, fanno omaggio al grande Capitano che il poeta figura

Fra tanto inclito istuolo incoronato.

Lo stesso signor Zannoni argomenta che questo poemetto fosse

Queste allegorie sono condotte nella stessa guisa, con la stessa abilità e con lo stesso carattere nel paesaggio, dei ritratti che sono sul diritto della tavola. Nel paesaggio l'occhio può spaziare tranquillo distinguendo vari oggetti, come se il riguardante si trovasse in alto, o come se fosse veramente in Urbino e guardasse la sottoposta campagna con quella sua caratteristica varietà di linee, che si alternano e si confondono le une con le altre nell'estremo orizzonte. La profondità e l'atmosfera sono rese mirabilmente col giusto valore delle tinte che Piero così bene conosceva.

I cavalli dipinti nel coro di San Francesco in Arezzo hanno molte imperfezioni che non si trovano in quelli delle allegorie di cui discorriamo. Ma è da considerare che le difficoltà da Piero incontrate nel riprodurre figure di grandezza naturale, anzi forse maggiore del naturale (quali sono quelle di cavalli e d'uomini nei dipinti d'Arezzo) erano minori in questi dipinti per essere di piccole figure. Qui i cavalli sono disegnati con quella precisione di forme che si notano nei disegni del Verrocchio e di Leonardo, e ricordano i cavalli che si vedono sulla facciata di San Marco in Venezia. [1]

composto dopo il 1458; e poichè Piero avrebbe dipinto il suo quadro, secondo il Pichi, prima del 1469, così « sembrerebbbe che il pittore avesse tratte le ispirazioni dai poveri versi del poetucolo fiorentino, o piuttosto che un qualche erudito umanista, autore della saffica strofa, abbia ispirato l'argomento al poeta ed il suo canto, e al pittore il concetto del suo quadro. » * Ma come già dicemmo, noi non crediamo che questo quadro fosse dipinto prima del 1469, ma allorquando Piero si recò, ospite del Santi, in Urbino l'8 aprile del 1469.

[1] Nei ritratti le carni sono di tinta calda, giallognola, luminosa, tendente al bigio; ricco è l'impasto, la fusione dei colori e la morbidezza delle tinte; quelli delle vesti sono vigorosi e forti, ma omogenei ed in perfetto accordo col rimanente. Bella è la degradazione delle tinte, e giusta la lontananza degli oggetti ritratti. Il tutto stacca per tono sul cielo luminoso.

La pittura fu alquanto ripulita, e poi leggermente furono qua e là ritoccate anche le carni e ripresi i contorni. Ciò, a cagione d'esempio,

* Vedi per queste notizie riportate dal Pichi, l'op, cit., pag. 84 e segg.

In Urbino sono indicate come lavori di Pietro le tavole rappresentanti sei Apostoli (con figure di grandezza circa un quarto del naturale), che si trovano nella sagrestia del Duomo in quella città. Ma le dette pitture non appartengono a Piero, e di esse avremo agio di discorrere trattando di Giovanni Santi padre di Raffaello.

Tavoletta rappresentante un tempio nella Gall. di Urbino.

Ci parve opera dello stesso Piero la tavoletta veduta da noi la prima volta nel convento di Santa Chiara ad Urbino, ora nella Galleria dell' Istituto di Belle Arti di quella città, la quale rappresenta in mezzo un tempio rotondo a due piani con edifici da ambo i lati, eseguiti nel modo e con la scienza propria di Piero. [1]

Piero aveva forse finito di scrivere il suo *Trattato sulla Prospettiva*, composto, secondo quanto asserisce

può vedersi, osservando attentamente, nella metà inferiore del profilo del Duca, da metà del naso in giù. Una prova di perfetta conservazione del dipinto originale si ha nell'orecchio coi capelli vicini. Questa parte ricorda la precisione delle forme, la giusta modellatura ed il rilievo che notiamo nelle opere di Leonardo da Vinci. Le parti in ombra di questi ritratti hanno, per la ricchezza del colore, la superfice alquanto grossa, ora screpolata.

Le pitture delle allegorie hanno sofferto di più: si direbbe che soffrissero danni per essere state esposte ai raggi solari o al calore del fuoco. Le screpolature del colore (che presentano la forma di una ragnatela) furono riempite con nuovo colore ed anche più o meno ripassato il tutto con tinta leggera per modo che ne ebbe grave danno la pittura originale.

La tavola che era indicata nella Galleria degli Ufizi col n. 1007, trovasi al presente nella terza sala della Scuola toscana e porta il numero 1300.

[1] Ci era sfuggita la notizia data dal Passavant nella sua *Vie de Raphäel*, etc. (vol. I, pagg. 380-81), dove dopo aver detto che in questa tavoletta di forma bislunga rettangolare, vi sono maestosi edifici di bella prospettiva, aggiunge che v'è il monogramma MG . FC., da designarlo a sufficienza per opera di Maestro Giorgio Andreoli da Gubbio. Nella Galleria questa tavola porta il n. 40, e nel catalogo è riferita l'opinione del Passavant, il quale notò anche che sul frontone d'uno di quei palazzi v'è un'iscrizione greca pressochè cancellata. Per parte nostra nessuna pittura conosciamo di questo Maestro Giorgio, mentre i caratteri del dipinto, il modo di colorire e la scienza prospettica che questo lavoro palesa, ce lo fanno credere opera di Piero della Francesca.

Fra Luca Pacioli, al Borgo San Sepolcro in lingua volgare, e tradotto in latino dal suo amico Maestro Matteo del Borgo;[1] diciamo forse perchè lo stesso Luca se nella *Summa de Arithmetica* (pubblicata l'anno 1494) accenna alla stampa del medesimo, non indica il tempo di quella pubblicazione. Il Pacioli fu accusato di plagio per essersi servito dell' opera del suo amico, ma di tale plagio non fu colpevole.[2]

Abbiamo altrove ricordato che Domenico Veneziano ed il suo scolare Piero della Francesca lavorarono in-

[1] Fra Luca Pacioli, *Summa de Arithmetica*, vol. I.,pag. 68 tergo, ap. Harzen, Archivi, 1856, pag. 236.

[2] Nella nota a pag. 15 del vol. IV del Vasari, tra l'altro si osserva che, « il Paciolo parla con tanta riverenza e gratitudine del suo maestro, e con sì magnifiche e spesso ampollose frasi ne loda i meriti e la dottrina, da non dar sospetto di animo fraudolento: di più, a pag. 23 del suo libro della *Divina Proporzione*, promette di dar un compendio dell'opera di Piero Borghese sulla prospettiva; il che non avrebbe detto, se avesse avuto intenzione di usurpare al maestro e il libro e la lode dovutagli.... Questo prezioso Codice (così l'Autore a pag. 17 dell' opera citata), colle figure di mano di Piero, e colla traduzione latina di Matteo dal Borgo, è quale il Paciolo lo descrive: ma nulla in esso si legge che il Paciolo abbia usurpato dalle opere sue. Solo, dalla maniera di molte teste in tal codice disegnate, si scorge ad evidenza che le due incise nel libro della *Divina Proporzione* sono prese da disegni di Piero, e male furono da taluni attribuite a Leonardo: e da ciò si può congetturare che anche le cose architettoniche abbiano la stessa origine, perchè, al pari delle accennate teste, sono di troppo lontane e dallo stile di Leonardo e dalla perfezione cui questi era giunto tanti anni prima dell'epoca di quel libro. »

Nel Vasari, edito dal Sansoni, tomo II, pag. 498 in nota, si aggiunge: « Nel manoscritto autografo delle *Vite de' Matematici* di Bernardino Baldi, già nella Biblioteca Albani ed oggi posseduto dal principe Don Baldassarre Boncompagni, a c. 186 tergo del tomo II alla Vita di Fra Luca del Borgo San Sepolcro si legge: « Non vi fu pittore, scultore o architetto de' suoi tempi che seco non contrahesse strettissima amicitia: tra quali vi fu Pietro de' Franceschi suo compatriota, pittore eccellentissimo e prospettivo, di mano di cui si conserva ne la Guardarobba de' nostri serenissimi principi in Urbino il ritratto al naturale d'esso Frate Luca col suo libro avanti de la *Somma d'Aritmetica* et alcuni corpi regolari finti di cristallo appesi in alto, ne' quali e da le linee e da' lumi e da l'ombre si scopre quanto Piero fosse intendente ne la sua professione. »

sieme in Perugia, [1] e le loro opere mostrano quanto benefica fu la loro influenza sui pittori della Scuola umbra. Della qual cosa avremo occasione di discorrere più innanzi ricordando i dipinti di Benedetto Bonfigli, che sono in una delle sale del Palazzo comunale a Perugia. [2]

Il Vasari racconta che Piero « lavorò ancora in Perugia molte cose, che in quella città si veggiono: come nella chiesa delle donne di Sant' Antonio da Padova, in una tavola a tempera, una Nostra Donna col figliuolo in grembo, San Francesco, Santa Lisabetta, San Giovan Battista e Sant'Antonio da Padova; e di sopra, una Nunziata bellissima, con un Angelo che par proprio che venga dal cielo; e, che è più, una prospettiva di colonne che diminuiscono, bella affatto. Nella predella in istorie di figure piccole, è Sant'Antonio che risuscita un putto, Santa Lisabetta che salva un fanciullo cascato in un pozzo, e San Francesco che riceve le stimate. » [3]

La Vergine col Putto e Santi nella Galleria di Perugia.

Dei molti lavori che il Vasari ricorda fatti da Piero in Perugia, non si conosce che il solo colorito alle monache di Sant'Antonio, che ora trovasi nella Galleria di quella città.

Questa tavola è di più parti. In quella di mezzo si vede di fronte la Madonna seduta in trono, sotto ad una nicchia, che tiene Gesù bambino sulle ginocchia, che con la destra alzata imparte la benedizione. Da un lato, a sinistra dello spettatore, sono dipinti parimenti di faccia, su fondo dorato, San Giovanni Battista e

[1] Vedi vol. V di quest'opera, pagg. 119-120.

[2] Vedasi intanto l'edizione inglese di quest'opera *The History of Painting in Italy*, vol. III, cap. VI.

[3] Vasari, vol. IV, pag. 21. In nota si avverte che il « Mariotti (*Lettere Perugine*, pag. 125) dice che questa tavola a' suoi tempi si custodiva dentro la clausura di esso monastero di Sant'Antonio. »

Sant' Antonio da Padova; e dall' altro San Francesco e Santa Elisabetta.

Superiormente v' è rappresentato un portico con tre navate ad arco, sostenute da molte colonne messe in prospettiva. Da un lato, a sinistra di chi osserva e sotto la prima arcata, vedesi di profilo l'Angelo della Annunziazione genuflesso, con le braccia conserte al seno e rivolto alla Vergine che gli sta di contro, dall'altro lato, sotto alla terza arcata. Anch'essa è inginocchiata e con le braccia al petto, tenendo tra le dita della mano destra un libro. In alto si vede la colomba simbolo dello Spirito Santo.

Nella base o predella sono due tondi, in uno dei quali è figurata Sant' Agata e nell' altro Santa Rosa, ambedue mezze figure. Il resto della predella, fra l'uno e l' altro dei detti tondi, è mancante. [1]

La figura della Vergine somiglia a tutte quelle rappresentanti lo stesso soggetto fatte da Piero, ma quella dell' Angelo è assai più graziosa delle altre. Nostra Donna seduta in trono non ha belle forme, come grossolane si scorgono nel Bambino Gesù, con tipo ed espressione poco piacenti. Questi caratteri e queste forme mostrano d' aver servito, per così dire, di modello ai Boccati da Camerino e a Matteo da Gualdo ed a Bartolommeo da Foligno. [2]

Le figure dei Santi sono le cose migliori di questo dipinto, sebbene tendano al tozzo ed abbiano mani difettose e dita alquanto ossee e contorte, difetti che qui si notano più che in altri suoi dipinti. Il metodo di colorire usato da Piero è reso in questa pittura con

[1] Le figure principali sono circa metà del naturale. Il dipinto si trova nella Sala dell'Angelico, ed è indicato col n. 21.

[2] Dei detti pittori parleremo a suo luogo: vedasi intanto l'edizione inglese di quest'opera *The History of painting in Italy*, vol. III.

una esecuzione tecnica inferiore; i panneggiamenti hanno l'angolosità di quelli dei Pollaioli e di Benozzo Gozzoli. Perciò, secondo noi, non è una delle migliori opere di Piero. Forse in essa si valse di qualche suo scolare od aiuto.[1]

Ritratto nell'Accad. di Belle Arti in Venezia.

Di Piero della Francesca abbiamo una piccola tavoletta, non menzionata dal Vasari, la quale si conserva nella Galleria degli Antichi Maestri nell'Accademia di Belle Arti a Venezia. In essa è ritratto in un fondo di

Tavoletta nella Gall. di Perugia.

[1] Nella stessa Galleria si conservano tre tavolette, indicate come parti della predella, e i soggetti corrispondono alla descrizione fattane dal Vasari.

In una è rappresentato Sant'Antonio quando resuscita un fanciullo morto, che sta inginocchiato di profilo, rivolto al cielo, con le braccia distese e le mani giunte a preghiera. Dietro a lui, ritto in piedi, vedesi un altro frate che si fa innanzi per guardare, in atto di sorpresa e con le mani alzate, la resurrezione del fanciullo. Il quale è nella culla posata sul pavimento. Dall'altro lato è una donna (evidentemente la madre del bambino) che inginocchiata si volge al Santo tenendo le braccia abbassate e le mani aperte. La scena ha luogo in una stanza.

Nella seconda tavoletta è rappresentata Santa Elisabetta che salva un fanciullo caduto nel pozzo. In mezzo sta di fronte un uomo presso al pozzo dentro al quale egli guarda, e da un lato se ne vede un altro in atto di correre portando un'ancòra legata ad una corda. Dall'altro lato si ha una donna di profilo (forse la madre) con le braccia e le mani sollevate al cielo. Presso al pozzo v'è una figuretta inginocchiata, veduta di profilo, in atto di pregare, mentre in alto apparisce Santa Elisabetta che opera il miracolo. Il fondo è paese con edifici da una parte.

Nella terza tavoletta è dipinto San Francesco che riceve le stimmate. A sinistra dello spettatore sta il Santo con un ginocchio a terra e con le mani alzate, in atto di ricevere l'impressione delle stimmate. Il fondo rappresenta un paese. Dall'altro lato, di contro a San Francesco, v'è un suo compagno seduto, con un libro aperto dinanzi a sè sulle ginocchia, rivolto con la testa a guardare dall'altra parte.

Il catalogo della Galleria ci fa conoscere che quest'ultima pittura (indicata col n. 22) faceva parte della Galleria dell'Accademia. La tavola rappresentante il Miracolo di Sant'Antonio da Padova è un acquisto fatto del Municipio, e porta il n. 24; finalmente la tavola dentrovi il Miracolo di Sant'Elisabetta, regina d'Ungheria, fu comprata dallo stesso Municipio.

Tutte le dette tre tavole sono molto mal ridotte, e in gran parte per modo ridipinte da sembrare a prima vista piuttosto copie che originali di Piero.

paese un personaggio di nobile aspetto, signorilmente vestito e veduto di profilo· Sta inginocchiato a mani giunte in atto di preghiera dinanzi a un Crocifisso infitto in un tronco d' albero, che trovasi dall' altro lato del dipinto. Sul tronco leggesi la seguente scritta: PETRI · DE · BVGO · SCI · SEPVLCRI · OPVS. Tra il personaggio inginocchiato e la croce, ma un poco più indietro, vedesi San Girolamo seduto di fronte a noi su di un grande ed alto masso di pietra sostenuto ai lati da altri massi quadrati più piccoli, in modo da lasciare un vano in mezzo. Il Santo tenendo i piedi incrociati che non toccano terra, svolge le pagine di un libro con la mano destra da lui sostenuto e appoggiato sulla gamba diritta, mentre guarda fisso il personaggio che prega, e presso a lui si vedono altri libri chiusi. Nel paesaggio molto verdeggiante, sorge un albero dietro il personaggio, e più in lontananza si scorge un castello; poi in mezzo alla campagna una strada tortuosa che mette ad una città turrita, al di là della quale si alzano delle montagne che spiccano sul cielo azzurro.

Il personaggio che prega è certamente un ritratto. Ha larga veste di vigoroso color rosso lacchiccio, foderata d' ermellino e cinta a metà della vita da una fascia scura: dalle spalle gli pende un largo berretto. I lineamenti sono regolari, ben proporzionata è la figura resa con molta verità; naturale è la mossa, largo e spazioso il partito delle pieghe. [1]

[1] Sul terreno, in vicinanza alla figura, leggesi la seguente scritta: HIER . AMADI . AVG . F . Una famiglia Amadi trovavasi in Venezia, e si sa che un tal Francesco Amadi, nel 1408, diede commissione ad un pittore Niccolò di dipingere l'immagine di una Madonna. (Vedasi il vol. IV di quest'opera, pag. 316 in nota). Potrebbe credersi che la scritta succitata indicasse il nome dell'ordinatore del dipinto, che sarebbe un altro personaggio della detta famiglia Amadi, per nome Girolamo. Ma se bene si osserva la segnatura del dipinto, e si confronta con quella del pittore, dobbiamo persuaderci che questa dev'essere un'aggiunta

San Girolamo è in parte coperto da una veste allacciata a metà della vita, in modo da lasciar nude le braccia, parte del torace e delle gambe, dai ginocchi in giù. Ha fronte alta e spaziosa, dai lati della quale gli cadono sulle spalle pochi, lunghi e ricciuti capelli. Il mento è coperto da folta barba ricciuta; ha forme asciutte, svelte e molto naturali. Ma anche da questa figura, con mossa pur vera, può conoscersi che se Piero si valse di qualche modello, nella testa preferì il solito tipo delle altre sue figure di Santi. [1]

introdottavi posteriormente. Forse la pittura passò col tempo in mano ad uno della detta famiglia, il quale volle farvi scrivere il proprio nome. Ad ogni modo non ci sembra che sia veneziano il costume che indossa il personaggio ritratto; nè ricordano il Veneto la campagna e gli edifici del fondo, i quali invece somigliano al paese di San Sepolcro, o se vuolsi, a qualcun'altro di quella regione d'Italia. Se poi si considerano i lineamenti della figura ritratta, ci pare che ricordino quelli del personaggio dipinto in compagnia di due altri, ritto in piedi, sul davanti a destra dello spettatore, nella tavoletta rappresentante la Flagellazione di Nostro Signore, la quale, come abbiamo detto, è opera, come questa, di Piero e trovasi in Urbino. Il ritratto di Venezia di cui discorriamo, si presenta nello stesso modo di quello d'Urbino, e cioè di profilo e rivolto dal medesimo lato, tranne che invece d'essere in piedi è inginocchiato e a mani giunte.

[1] Le figure sono di piccole dimensioni. La veste del personaggio ritratto, è, come si è detto, di vigoroso colore rosso lacca, mentre le carni (e così anche quelle della figura di San Girolamo) sembrano essere poco più d'un chiaroscuro (caffè e latte), con tinte ben fuse e leggermente colorite.

Le forme e il disegno sono così precisi e nitidi da farci ricordare la pittura della tavotetta di Piero già da noi ricordata nella sagrestia della cattedrale d'Urbino. Nella campagna le strade sono dipinte con tinta molto leggera, giallo-chiara, in modo da ricevere la luce dalla sottoposta tinta chiara dell'imprimitura della tavola, mentre il rimanente è lavorato con maggior sostanza di colore a tinte giallastro-scure. Si direbbe che le carni attendano l'ultima tinta per potersi dire compiute.

Poichè il nostro maestro vi scrisse il suo nome, che non avrebbe certo segnato se l'opera non fosse stata condotta a termine (al che solo poche ore di lavoro sarebbero bastate, trattandosi di due piccole figure), dobbiamo domandarci se mai qualche ripulitura abbia così malconcio il dipinto da togliere alle carni le ultime velature.

Come già fu detto, questa tavoletta trovasi nella Galleria dei

Battesimo di Cristo nella Galleria Nazionale di Londra.

Un' altra pittura di Piero è quella che al presente si vede nella Galleria Nazionale di Londra, e che era la parte centrale di un paliotto. Prima di essere proprietà della detta Galleria trovavasi nella sagrestia della cattedrale di San Sepolcro, dalla soppressione, avvenuta nel 1807, della Priora di San Giovanni Battista della stessa città, alla quale quel dipinto ab antico apparteneva.[1] È ivi raffigurato il Battesimo di Cristo.

In mezzo, sotto l' ombra d' un melograno fiorito e con frutti, vedesi di fronte il Salvatore quasi del tutto nudo, e cioè coperto di un panno attorno ai fianchi. Sta coi piedi nell' acqua del Giordano, ed ha gli occhi abbassati e le mani giunte a preghiera in atto di raccoglimento. Alla sua sinistra vedesi di profilo San Giovanni Battista, il quale facendo un passo innanzi verso di lui e guardandolo, gli versa l' acqua sul capo da una ciotola che tiene nella mano destra alzata, mentre ha aperta quella dell'altro braccio semipiegato. Superiormente è la colomba, simbolo dello Spirito Santo, svolazzante e col capo rivolto all' ingiù verso il Salvatore.

Presso all' albero, alla diritta del Cristo, sono tre Angeli, ritti in piedi, due dei quali stanno osservando la cerimonia del battesimo, mentre il terzo guarda dinanzi a sè fuori del quadro.[2]

Quadri Antichi in Venezia, sala seconda, dove è indicata col n. 29, e pervenne dalla Raccolta Ranier.

[1] Vedi Dragomanni, op. cit , note alla *Vita di Pier della Francesca* del Vasari, secondo la prima edizione ristampata nel 1835 in Firenze.

La tavola faceva parte della Raccoltá Uzielli. Il sig I. C. Robinson l'acquistò, e la rivendette a sua volta nel 1861 alla Galleria Nazionale di Londra, ove è esposta col numero 665.

[2] Questi Angeli hanno volti con forme carnose e rotonde, e trecce di capelli ricciuti che scendono ai lati della faccia lungo il collo e sulle spalle. Il primo, che vedesi alquanto di schiena, tiene il braccio destro un po' abbassato e la mano aperta, ed ha i capelli legati

Dall' altro lato, dietro al Battista, veggonsi due figure virili, la prima delle quali si presenta alquanto di schiena ed è rivolta verso il fiume in atto di togliersi con le braccia alzate sul capo, ma semipiegate, la camicia, in modo da nascondere la testa e parte delle spalle, lasciando nudo il resto della persona. Dietro a questa, ma un poco più da lungi, v'è un'altra figura di profilo vestita che porta in capo un alto berretto a somiglianza di quelli che abbiamo già osservato in alcune figure degli affreschi di Piero nel coro di San Francesco in Arezzo.

Dall' altro lato della figura che sta togliendosi la camicia, ma alquanto più distante, vedonsi tre altre figure virili che conversano fra loro in isvariati atteggiamenti, e vestiti all' orientale. Le ombre di queste figure sono proiettate nell' acqua.

Il fondo è formato da una campagna in parte verdeggiante con strade che la dividono, una città in lontananza (che ricorda Borgo Sansepolcro), alberi e montagne ai lati. Il tutto spicca sull' azzurro del cielo.

La pittura è su tavola, e le figure sono poco più d' un terzo della grandezza naturale. [1]

attorno al capo da un nastro. Il secondo, nel mezzo, veduto quasi di fronte, ha in capo una ghirlanda di rose bianche e rosse, e il terzo con la testa girata alquanto dall'altro lato per osservare dinanzi a sè fuori del quadro, è inghirlandato d'alloro. Ha il braccio destro piegato ed appoggiato al dorso del compagno e la mano sulla spalla sinistra di esso, mentre gli stringe la mano.

[1] Il colore è stato portato via in modo disuguale, in modo cioè da lasciare allo scoperto in alcuni luoghi la preparazione sottoposta. Nelle forme e nel nudo si scorge la consueta maniera di Piero, e tanto nei tipi quanto nella espressione (massime poi nella figura del Cristo) v'è qualche cosa di volgare, non senza una certa gravità di posa (quale si avverte sempre nei lavori del nostro pittore) ed un realismo troppo spinto. A cagion d'esempio, nelle figure degli Angeli si osserva una parzialità verso le forme antiche, che ha del convenzionale. Bello doveva essere certamente l'effetto della luce in contrasto con le ombre dei corpi e di quelle proiettate, e giusto il valore delle tinte in rapporto alla ri-

Pitture in Sansepolcro.

In un palazzo della via delle Aggiunte a Sansepolcro, (che ha la forma architettonica classica solita a vedersi in quella città) si trovano alcuni dipinti di Piero. Quel palazzo è indicato per quello in cui dimorò e morì il nostro pittore.

In una sala del primo piano è colorito, ritto e di fronte, un Ercole soltanto in parte coperto da un panno rosso annodato attorno al collo, che gli scende dietro alle spalle lasciando nuda quasi tutta la figura sul davanti, sebbene abbia intorno ai fianchi la pelle di leone annodata nel mezzo. Tiene la mano sinistra rovesciata sul fianco, e nell'altra del braccio abbassato e disteso stringe la clava. Guarda fisso dinanzi a sè fuori del quadro, come se stesse per accingersi alla lotta.

Nel fondo si scorge alcuna traccia di colore rossiccio, e sotto e sopra sono rimasti gli avanzi di una or-

spettiva posizione delle figure. Questi pregi si avvertono ancora da quanto rimane di questa pittura assai guasta. La quale ci richiama alla mente l'effetto della luce e delle ombre nel dipinto rappresentante l'Angelo che appare a Costantino, già mentovato discorrendo dei dipinti del coro in San Francesco di Arezzo.

Il resto di questa tavola, che è formato di due parti laterali con un tondo su ciascuna di esse, trovasi tuttora nella cattedrale di Sansepolcro. In una di esse è rappresentato San Pietro, e nell'altra San Paolo; nei due tondi (con l'Angelo e la Vergine) è figurata la Salutazione Angelica.

Nella predella sono figurati, in mezzo, Cristo in croce, e ai lati storie della vita di S. Giovanni Battista; nei pilastri si vedono figure di Santi.

In questi dipinti l'esecuzione tecnica, le forme, i tipi, e il disegno mostrano chiaramente i caratteri proprî della Scuola senese. Avremo occasione di parlarne di nuovo, discorrendo di Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, valente maestro di quella Scuola. (Frattanto vedasi l'edizione inglese di quest'opera, vol. III, pag. 56). E poichè, come diremo, il Vecchietta nacque l'11 agosto 1410, e morì nel giugno 1480, supponiamo che egli dipingesse il quadro per la Prioria di San Giovanni Battista, e che poi, andato a male il lavoro (per qualche ragione che ignoriamo), fosse chiamato Pietro a rifare la parte centrale del dipinto. Siamo indotti a supporre così per la convinzione che abbiamo, che la pittura presenta i caratteri e la maniera di Piero della Francesca nei suoi ultimi anni di vita.

namentazione a fogliame, che ricorda quella dell' arte classica.[1]

La Resurrezione di N. S. nel palazzo dei Conservatori.

Il Vasari dice che Piero della Francesca dipinse « nel Palazzo de' Conservadori (in Borgo Sansepolcro) una Resurrezione di Cristo, la quale è tenuta, dell' opere che sono in detta città, e di tutte le sue, la migliore. »[2] Il palazzo dei Conservatori fu ridotto ad uso di Monte di Pietà.

In quell' affresco (che ha figure di grandezza naturale) vedesi nel mezzo il Sepolcro, a forma di sarcofago, messo in senso orizzontale e largo quanto il dipinto. Il Salvatore, veduto di fronte, sta in atto di uscir dal medesimo tenendo il piede sinistro sull' orlo di esso; e posando il braccio sul ginocchio raccoglie con la mano piegata parte del manto rosso che gli copre

[1] La figura ha grandezza naturale; ma per essere stata aperta una porta fu distrutta la parte inferiore dal ginocchio in giù. Alcuni spacchi nell' intonaco tagliano la figura dall' attaccatura del braccio destro al fianco sinistro, e un'altra scende dall' alto (a sinistra dello spettatore) dividendo per metà il braccio destro. Una terza fenditura notasi nel fondo, presso al fianco destro, passando attraverso la coscia ed al ginocchio. Sotto alla figura era caduto inoltre parte dell'intonaco con la pittura, e così manca nella parte superiore del dipinto parte della testa coi capelli e parte del fondo.

Tali erano le condizioni della pittura quando noi la vedemmo la prima volta; ma tornati più tardi non la ritrovammo più al suo posto. Il sig. G. B. Collacchioni, proprietario del palazzo, fece togliere il dipinto coll'intonaco (in occasione di alcuni restauri eseguiti al palazzo) e trasportare su tela. La pittura trovasi ora in una sua villa poco lungi da Borgo Sansepolcro.

La detta figura d' Ercole mostrava d' essere stata una delle migliori dipinte da Piero, ma tolta dal luogo pel quale era stata condotta e mutate la distanza e la luce, è ben naturale che non produca più l'effetto che produceva prima, quando trovavasi sul muro dove Piero l'aveva dipinta. Nel trasporto ebbe inoltre a soffrire altri danni essendosi alcune parti staccate dalla tela. È a deplorarsi che la pittura non fosse lasciata ove prima trovavasi, come rincresce che nel restaurare la vasta sala andassero perdute le altre figure che molto verosimilmente dovevano adornarla, poichè non sembra probabile che quella figura d'Ercole fosse la sola.

[2] Vasari, vol. IV, pag. 19.

la spalla, il braccio e tutta la parte sinistra della persona, eccetto che il piede, per ricomparire dall' altro lato al fianco destro vestendo la parte inferiore della persona e lasciando nudo il rimanente. L' altra gamba è ancora dentro il sepolcro. Nella mano del braccio destro piegato e mezzo alzato stringe la lunga asta del bianco vessillo, con in mezzo una croce rossa, e guarda in atto dignitoso e tranquillo dinanzi a sè verso lo spettatore. Buone sono le proporzioni di questa figura, le forme sviluppate e molto naturali, sebbene alquanto convenzionali. Ha il solito tipo regolare tutto proprio del nostro pittore. I capelli copiosi discriminati nel mezzo terminano inanellati circondando il volto, e scendendo copiosi lungo l' ampio collo sulle spalle. Il mento è coperto da corta barba ricciuta, le labbra son tumide, e finalmente tutta la figura ha tipo e forme che mostrano lo studio fatto da Piero sugli esemplari dell'arte classica.

Quattro guardie dormienti stanno in terra dinanzi al sepolcro: quella a sinistra dello spettatore veduta di profilo e seduta in terra col gomito appoggiato al ginocchio e la mano alla faccia, ha in capo l' elmo. Di faccia a questa (a destra dello spettatore) ne sta un' altra alquanto di schiena, coll' elmo parimenti in capo, ma è distesa supina e appoggiata col braccio sinistro ad un sasso. Dietro a queste due guardie, e in mezzo ad esse, se ne vede di fronte e nel centro una terza col capo scoperto, che appoggia le spalle alla tomba. La quarta si presenta quasi di profilo con lo scudo nel braccio sinistro, seduta in terra, in atto di tenersi con le mani delle braccia piegate alla lunga asta della lancia che posa ritta in terra, ed alla quale appoggia il capo coperto da un grande berretto di forma rotonda a larghe falde. Anche queste figure hanno forme svilup-

pate e sono trattate largamente. Naturali si notano i movimenti e ben proporzionate le estremità, come ben fatti sono gli scorci delle parti.

Il fondo è formato da alberi fioriti e da colline che spiccano sul cielo azzurro.

Il modo con cui è ideato il soggetto e col quale sono diposte le figure, ricorda le composizioni dei pittori della Scuola senese, tra le quali possiamo citare ad esempio i dipinti dei Lorenzetti in Assisi [1] e la parte centrale di quella tavola, pure rappresentante la Resurrezione di Nostro Signore che trovasi nella sagrestia della chiesa di Sant' Agostino a Borgo Sansepolcro, di cui fu detto parlando dei pittori senesi della metà del secolo XIV, a proposito di Niccolò Segna. [2] Quanto alla esecuzione tecnica della pittura, è da osservare che è condotta con molta franchezza e con tinte trasparenti. Calde sono le luci, verdognole le mezze tinte e scuro-terricce le ombre; il contorno e le forme si mostrano ben dipinti e bene intesa è l' anatomia. La forma geometrica è giustamente applicata al corpo umano, ed in tutto si osserva una buona disposizione della luce e delle ombre; caratteri tutti propri del nostro pittore. Tuttavia il modo con cui sono rese le forme ed il colorito ricordano alquanto l' arte di Andrea del Castagno.

Come già dicemmo, questo affresco trovavasi molti anni sono in una stanza del Monte di Pietà, ridotta ad uso di magazzino e malamente rischiarata. Quando la sala che prese il nome di Piero della Francesca fu ridotta com' era anticamente, l' affresco tornò ad avere buona luce.

Nel 1478 Piero eseguì per il prezzo di scudi 87 un' opera alla Confraternita della Misericordia, per la

[1] Vedi vol. III di quest'opera, pag. 186 e la nota.

[2] Vedi lo stesso volume, pag. 35.

quale aveva già dipinto la tavola ordinatagli l' 11 giugno 1445. Nel documento che ci dà notizia di questo lavoro si legge: « Maestro Pietro di Benedetto della Francesca dipintore debba avere dalla nostra compagnia per una figura dipinta infra la chiesa nostra e lo spedale in muro che è verso il muro della terra, verso il poggio, d'accordo scudi ottantasette soldi 10 contanti, come appare al libro nostro delle riformagioni a carte 117, della quale dipintura fo d' accordo per lo pregio sopra detto. »[1]

Ma il lavoro a cui si riferisce quel documento non può essere il dipinto rappresentante la Vergine col Bambino Gesù attribuito a Piero, poichè i caratteri e la esecuzione tecnica non lo rivelano opera sua, ma piuttosto di qualche pittore quattrocentista, del quale ignoriamo il nome.[2]

Non sappiamo quanto vi sia di vero nell'asserzione del Vasari, che Piero negli ultimi anni della sua vita divenisse cieco, poichè di ciò non abbiamo alcuna notizia sicura, e soltanto è noto che morì il 12 ottobre 1492 e fu sepolto in Badia.[3] Lo stesso Vasari

[1] Vedi Francesco Corazzini, *Appunti storici e filologici su la valle tiberina*, Sansepolcro, Becamorti, 1874, in 8vo pag. 62; nonchè il Vasari, edito dal Sansoni, tomo II, pag. 494.

[2] Una fotografia di questo dipinto eseguita dall'Alinari, ne fa autore Gerino da Pistoia.

[3] Vedi Corazzini, *Appunti* citati, pag. 60, il quale dal libro III dei morti dall'anno 1460 al 1519 conservato nell'Archivio comunale di Sansepolcro (libro che era già della Fraternita di Messer Santo Bartolomeo del Borgo) trovò questo appunto: « M. Piero di Benedetto de' Franceschi pittore famoso a dì 12 ottobre 1492 sepolto in Badia » (oggi Cattedrale). Da questa scritta, così osserva il Corazzini, si conosce il nome del padre del pittore, della sua famiglia, il giorno e l'anno della sua morte, la chiesa ov' è sepolto. Sebbene il Corazzini riconosca che nel documento già riferito, concernente il dipinto allogato a Piero dalla Confraternita della Misericordia, si parli di « Maestro Pietro di Benedetto *della Francesca* » (il che confermerebbe l'asserzione del Vasari esser derivato a Piero il nome *della Francesca* dalla madre, come s' usa anche oggidì nei piccoli borghi e nelle città non molto grandi); nondi-

scrisse che Piero « lasciò nel Borgo bonissime facultà, ed alcune case che egli stesso si aveva edificate, le quali per le parti furono arse e rovinate l'anno 1536. »[1] Delle discordie civili che produssero la distruzione delle case di Piero della Francesca, parla diffusamente monsignor Anton Maria Graziani nella sua aurea opera *De script. invitâ Minervâ*, lib. III.[2]

È possibile pertanto che la casa in via delle Aggiunte in Sansepolcro, ove, come già fu detto, la tradizione vuole che Piero dimorasse e morisse, fosse stata edificata sopra un disegno di Piero medesimo.[3]

Dobbiamo ricordare altre pitture attribuite a Piero della Francesca, sebbene non tutte presentino i caratteri, e specialmente i grandi pregi artistici di questo sommo pittore.

meno ritiene fuor di dubbio che Piero fosse veramente d'una famiglia Franceschi. La notizia relativa alla morte di Piero gli attribuisce troppo chiaramente il nome de' Franceschi, perchè possa dubitarsene. E ciò è confermato dal fatto che nel libro delle *Riforme e provvisioni della città di Sansepolcro* segnato FF., n. 1, foglio 9 v., leggesi tra i Consiglieri del Comune « *Benedetto di Pietro di Benedetto Franceschi* » all'anno 1396, e questo dovrebbe credersi il padre del nostro pittore; dal che dovrebbe desumersi come già da tre generazioni almeno si fosse formato il casato o cognome dei Franceschi. Il fatto poi che sette individui della famiglia Franceschi furono nel consiglio del Comune dal 1396 al 1403 dimostrerebbe tutt'altro che la povertà della famiglia.

Vedi anche a questo proposito il Pichi, op. cit., pag. 126 e seguenti, dove si parla degli antenati e discendenti di Piero.

[1] Vasari, vol. IV, pag. 24.

[2] Così il Dragomanni, citato dagli Annotatori del Vasari, vol. IV, pag. 24, nota 2ª.

Vedi anche il Pichi, op. cit., pag. 127 e seguenti.

[3] Il Vasari ricorda altri lavori eseguiti da Piero, ora perduti: « Nella compagnia della Nunziata fece il segno da portare a processione » (vol. IV, pag. 21); « A Santa Maria delle Grazie, fuor della terra, in testa d'un chiostro, in una sedia tirata in prospettiva, un San Donato in pontificale con certi putti » (ivi); « e in San Bernardo, ai monaci di Monte Oliveto, un San Vincenzo in una nicchia alta nel muro, che è molto dagli artefici stimato » (ivi); « a Sargiano, luogo de' Frati Zoccolanti di San Francesco, fuor d'Arezzo, dipinse in una cappella un Cristo che di notte ôra nell'orto, bellissimo » (ivi).

In Borgo Sansepolcro in casà del signor Marini Franceschi, discendente di Piero, abbiamo veduto un ritratto che dicesi rappresenti Piero, dipinto da se stesso e simile a quello dal quale il Vasari trasse la copia che diede incisa nella Vita di lui.

Questo dipinto che non è certamente uscito dalla mano del nostro pittore, crediamo sia copia di quello su cui il Vasari fece il disegno che poi servì per l'incisione.

Tavole con Santi in Casa Marini in Sansepolcro.

Nella stessa casa ci furono mostrate quàttro tavole dentrovi, in mezze figure di faccia e alquanto inferiori al vero, Santa Chiara, Sant'Antonio, Sant'Apollonia e un altro Santo.

Benchè siano molto danneggiate e in parte anche ridipinte, e coi fondi, che prima erano dorati, coperti di tinta gialla, nondimeno ci è sembrato di potervi riconoscere la maniera di Piero della Francesca.

L'Assunta in Santa Maria dei Servi a Sansepolcro.

Il Passavant [1] attribuisce a Piero della Francesca una tavola d'altare che vedesi in Santa Maria dei Servi in Borgo Sansepolcro, rappresentante l'Assunzione di Maria Vergine.

Siede Nostra Donna sulle nubi di fronte allo spettatore, a mani giunte, chiusa dentro una mandorla formata da Serafini e Cherubini, che la conducono al cielo. Ai lati veggonsi alcuni Angeli in atto di cantare e suonare vari strumenti, e in alto è la figura del Padre Eterno in iscorcio, con la testa piegata in avanti, in atto di benedire. Esso è circondato da Serafini e Cherubini, con ai lati alcuni Santi e Profeti in atto di volare verso l'Eterno. Inferiormente stanno gli Apostoli su di un fondo di paese con una città fortificata da un lato e alcune colline dall'altro.

Nella sagrestia di detta chiesa trovansi due tavole,

[1] *Vita di Raffaello*, vol. I, pag. 433.

rappresentanti l' una San Paolo con Santa Lucia, e superiormente, in un tondo, la mezza figura della Vergine Annunziata; l' altra San Domenico e San Giovan Battista, e superiormente, in un tondo, la mezza figura dell'Angelo.

I caratteri delle figure, il disegno, il colorito e l'esecuzione tecnica di questi dipinti non rivelano la mano di Pier della Francesca, ma bensì quella di un pittore della Scuola senese. A noi sembrò riconoscervi lo stile di Benvenuto di Giovanni Del Guasta, e in alcune parti anche la maniera di Matteo di Giovanni, entrambi pittori senesi.

A questi giorni si seppe che veramente la pittura fu allogata a Matteo di Giovanni il 9 luglio 1487 con atto rogato da ser Bartolomeo Manfredini di Giovanni, notaio del Borgo Sansepolcro. [1] Con quell'atto si dava a dipingere a Matteo di Giovanni di Bartolo « civi Burgensi et habitanti Senis » per l' altar maggiore di Santa Maria de'Servi nel Borgo San Sepolcro una « tavola con l'Assunzione di Maria Vergine, gli Apostoli e il monumento, oltre i Santi Pietro, Paolo, Giovanni Battista e il Beato Filippo Benizzi; e nella predella, storie della Vergine. » Ma il compianto prof. Gaetano Milanesi osserva, che il pittore non stette al contratto quanto ai Santi che si volevano nella tavola, perchè in luogo di San Pietro e del Beato Filippo, vi fece San Domenico e Santa Lucia; ad ogni modo noi possiamo avere sbagliato prendendo per San Domenico la figura del Beato Benizzi. Tuttavia manca quella del San Pietro, in luogo della quale vi è rappresentata Santa Lucia. Nella predella dovevano essere storie della vita della Vergine, ma non sappiamo quale fine abbia fatto. Il pittore erasi inoltre obbligato

[1] È probabile che Matteo nascesse al Borgo da padre originario di quella città.

a fare di verdeterra, dal lato di dietro della tavola e nell'asse di mezzo, un Crocifisso con la Vergine Maria e San Giovanni, promettendo di compiere il lavoro dentro tre anni, e per il prezzo di 200 fiorini d'oro.[1]

Abbiamo veduto che in Borgo Sansepolcro si hanno opere di pittori senesi del sec. XIV e XV:[2] ciò confermerebbe sempre più il già detto da noi in principio della Vita di Piero della Francesca, che cioè egli stesse a imparare nella bottega di qualche pittore della Scuola senese prima di andare a lavorare con Domenico Veneziano, il quale come abbiamo veduto si trovava a dipingere a Perugia nel 1438.[3] Nessun dipinto si ricorda in Borgo Sansepolcro della grande scuola fiorentina, che doveva essere poi così bene rappresentata con le opere di Piero della Francesca e del suo scolare Luca Signorelli.

Affresco nel Cimitero di Monterchi.

Nel Cimitero di Monterchi, che trovasi poco distante dal Borgo Sansepolcro, fu scoperto recentemente un affresco rappresentante la Vergine posta nel mezzo, di fronte a noi e ritta in piedi, la quale guarda in basso.

1 Per queste notizie vedasi il Vasari edito dal Sansoni, tomo III, *Vita di Piero della Francesca*, pag. 494 in nota; nonchè l'edizione inglese di quest'opera, vol. III, cap. terzo.

2 Vedasi quanto fu detto in proposito discorrendo dell'affresco di Piero rappresentante Cristo che esce dal sepolcro, e la tavola con lo stesso soggetto, di carattere tutto senese, che trovasi nella sagrestia di Sant'Agostino in Borgo Sansepolcro. (Vedi più indietro a pag. 246). Crediamo, come già fu detto, di scuola senese le parti laterali del quadro formato da più tavole, che sono nella Cattedrale di Borgo Sansepolcro, e la cui parte centrale, rappresentante il Battesimo di Cristo, (opera questa di Piero della Francesca) trovasi ora nella Galleria Nazionale di Londra. Abbiamo espresso l'opinione che in quei dipinti laterali si riscontrano forme, tipi, caratteri, colorito ed esecuzione tecnica propria dei pittori senesi, ed abbiamo messo innanzi il nome di Lorenzo di Pietro detto il Vecchietta, altro valente maestro di quella scuola. Confronta quanto fu da noi scritto ricordando la tavola del Battesimo di Cristo, a pag. 243 di questo volume.

3 Vedi il vol. V di quest'opera, *Vita di Domenico Veneziano* pag. 119 e seguenti.

Tiene la mano sinistra rovesciata sul fianco ed aperta l'altra appoggiata al ventre. È difettosa la forma della detta mano e della sua attaccatura col braccio.

La veste aperta lascia vedere la bianca camicia, e poichè ha il ventre grosso come di donna gravida, forse per questa ragione il dipinto prese il nome di Madonna del Parto.

Ai lati stanno di fronte due Angeli, uno per parte, che guardano lo spettatore, i quali alzano la tenda damascata pendente dall'alto di un padiglione, lasciando così vedere la Vergine che è di grandezza naturale come le altre figure.

Di questo dipinto conosciamo la sola fotografia, dalla quale ci sembra di poter rilevare manifestamente i caratteri e l'impronta della maniera di Piero. Ma dall'esecuzione parrebbe doversi argomentare che il maestro si servisse dell'opera di qualche scolare, come per esempio del Lorentino, il quale sotto la direzione del maestro deve certamente aver lavorato assai meglio di quanto vediamo nei dipinti condotti da lui solo.

E anche ci pare, per quello che è possibile scorgere in una fotografia, che il dipinto fosse qua e là ritoccato con colore, e specialmente nelle vesti.[1]

Vergine col Putto in Santa Maria delle Grazie presso Sinigallia.

Nella chiesa di Santa Maria delle Grazie, distante circa un miglio e mezzo da Sinigallia, si conserva una tavola che presenta i caratteri e la maniera di Piero della Francesca. In essa sta nel centro la Vergine, di fronte a noi, col Bambino in braccio in parte nudo ed in parte coperto da un panno, il quale, veduto pure di faccia, è in atto di benedire con la mano destra alzata tenendo nell'altra una rosa bianca: attorno al collo ha

[1] Il signor Pichi (*Vita e opere di Piero della Francesca*), Sansepolcro, 1892, cap. VII, pag. 65) ritiene che Piero dipingesse la Madonna del Parto nel tempo ch'egli dimorò alla Bastia, luogo che rimane nel mezzo fra Borgo Sansepolcro e Monterchi.

una collana di corallo. Ai due lati vi sono due Angeli, quasi di fronte, con le mani conserte al petto.

Il fondo è formato da una parete; a destra di chi osserva si vede un pilastro che sostiene l'arco soprastante a un credenzone, sul quale sono una scatola e una cesta con biancheria nel divisorio inferiore. A sinistra dello spettatore è aperta una finestra, dalla quale scorgesi il cielo. Qui pure, come nel quadro di Perugia, la figura del Bambino è difettosa tanto nel tipo quanto nelle forme e contrasta con gli Angeli, che sono piuttosto graziosi, sebbene le estremità e le attaccature delle membra abbiano, come sempre, parti difettose. La Madonna ha il solito tipo di Piero; le pieghe delle sue vesti sono di forma angolosa.

La pittura lavorata con molto corpo di colore, ha la superficie translucida e le ombre alquanto rilevate. Le carni sono quasi di una tinta color caffè e latte, giallo-chiare nella luce, cerulee nelle mezze tinte e terriccio-verdognole nelle ombre, e i colori delle vesti difettano di vigoria, sebbene siano di tinte chiare e luminose; ma il dipinto ha sofferto e fu restaurato. Le figure, grandi quasi quanto il vero, sono poco più che mezze.

Giudicando dai caratteri e dalla esecuzione tecnica, possiamo ritenere che la pittura fu eseguita nella bottega del maestro, ma da alcuni dei suoi scolari od aiuti sotto la sua direzione.

Due storie di N. S. in Arezzo.

Il defunto signor Vincenzo Funghini possedeva in Arezzo due tavolette attribuite a Piero, che facevano parte della predella d'un quadro.

In una di esse è figurata la Resurrezione di Gesù Cristo, il quale, « elevatosi al disopra del sepolcro, sembra volare in cielo mentre quattro guardie stanno dormendo, due per lato del sepolcro stesso, in cui si

rivela il gran maestro di prospettiva, quale era realmente Piero. L'altro quadretto un poco meno conservato, rappresenta la Presa nell'Orto, ed è composto di n. 15 figure in quattro bellissimi gruppi. In quello del centro, havvi Giuda in atto di baciare Gesù, e tre Giudei; il secondo a destra, il terzo a sinistra, ognuno di quattro figure, parte con armi e faci, le quali formano un contrasto di luce ed un colorito mirabilissimo.

In avanti vi è San Pietro, (quarto gruppo) che avendo atterrato il capo delle guardie, sta in atto di tagliargli un orecchio. Il disegno e colorito di questi quadretti è finissimo, forse più di tutti gli altri lavori di Piero. »[1]

La Vergine Incoronata in Città di Castello.

In Città di Castello è una Incoronazione della Vergine con Santi appartenuta al soppresso convento di Santa Cecilia: questo dipinto fu erroneamente attribuito a Piero, ma per certo non è opera sua. Potrebbe essere forse lavoro di Ridolfo Ghirlandaio, o meglio opera giovanile del Granacci condotta sotto la direzione del loro maestro Domenico Ghirlandaio.[2]

La Vergine col Putto e S. Giuseppe in Firenze.

In Firenze, nella casa del signor Marini Franceschi in Borgo dei Greci, abbiamo veduto una tavola rappresentante la Vergine inginocchiata da un lato e a mani giunte, in atto di adorare il fanciullo Gesù nudo e steso supino in terra sopra un panno, il quale è rivolto alla divina Madre tenendo le braccia alquanto alzate e le mani aperte. Presso a Gesù stanno cinque Angeli veduti di faccia e ritti in piedi, che suonano vari stru-

[1] Tutte le volte che fummo in Arezzo, il signor Funghini era assente, laonde non ci fu possibile di vedere le pitture. Abbiamo dovuto servirci della descrizione che ne dà il signor Pichi nella sua citata *Vita ed opere di Piero della Francesca*, pag. 63.

[2] La tavola trovasi ora nella pubblica Pinacoteca di quella città, ed è indicata col n. 8 come opera di Piero della Francesca, o (così è detto), secondo il parere di distinti artisti, di Fra Filippo Lippi.

menti, o cantano; e dietro alla Vergine si trova da un lato di profilo San Giuseppe seduto sul basto che è collocato in terra. Ha il Santo incrociate le dita delle mani posate sulla gamba destra che tiene piegata sull'altra, il cui piede tocca la terra. Da questo lato, ma un poco più indietro, veggonsi di fronte due pastori, ritti in piedi, uno dei quali, guardando San Giuseppe, accenna il cielo con l'indice della mano destra alzata, mentre tiene nell'altra abbassata il bastone.

Le scena è chiusa dalla capanna col bue e l'asino, sul tetto della quale vedesi un uccello. Parimente un altro uccellino è sul davanti da un lato, dove qua e là si vedono pianticelle verdeggianti.

Il fondo è un paese montuoso con una città da una parte, e dall'altra alcuni edifici.

Questa pittura condotta con molto impasto di tinte è offesa e manca in parte del colore, ma pare che non fosse compiuta. Le figure dei pastori e di San Giuseppe, nel realismo dei loro tipi, rammentano quelle di Luca Signorelli scolare di Piero. [1]

Ritratto muliebre nella Galleria degli Ufizi.

Nella Galleria degli Ufizi, oltre ai ritratti del Duca e della Duchessa di Urbino a suo luogo ricordati, si conserva un ritratto di giovane donna signorilmente vestita. È un busto di grandezza naturale, veduto di profilo, e dipinto su tavola, il quale era indicato con un punto interrogativo come lavoro di Piero della Francesca. Ma, alterato dal restauro, le carni sono ridotte di tinta rossiccia accesa; oltre di che l'insieme della pittura presenta una superficie vitrea. Cosi guasta com'è, non si direbbe opera della mano di Piero; ma forse

[1] Questa tavola (che ha figure di grandezza circa un terzo del naturale) fece poi parte della Galleria Barker in Londra, dove potemmo rivederla, ma al presente trovasi nella Galleria Nazionale di Londra, ed è indicata col n. 908.

perdette il suo carattere originale per causa del restauratore e per la vernice di cui è coperta.[1]

Ritratto muliebre a Milano.

In casa Borromeo a Milano vi si trova un busto, dipinto su tavola, di una donna vestita signorilmente con perle intrecciate fra i capelli raccolti attorno alla testa, e con catenella ornata di un gioiello al collo. Il farsetto è verde, e la manica della sottoveste è rossa tessuta a fiorami. Stacca sul fondo verde, ed è di poco inferiore alla grandezza naturale.

In questo ritratto si scorge molto smalto di colore unito ad una certa durezza, che per il solito non si trova nei dipinti di Piero. Anche il disegno e le forme hanno caratteri diversi da quelli soliti del nostro pittore, ma non sappiamo dire chi possa aver dipinto questo ritratto. Il quale dal palazzo Borromeo passò a far parte della galleria Poldi-Pezzoli, pure in Milano; e, come opera di Piero della Frencesca, è indicato col n. 21. Il catalogo ci dice che da un lato, sul rovescio della tavola, eravi l'iscrizione: *Uxor Ioannes De Bardi.*

Nella Pinacoteca di Brera a Milano è registrata col n. 111 come opera di Andrea Mantegna, una tela rappresentante San Bernardino e vari Angeli, con una iscrizione di cui è rimasta soltanto la data, cioè l'anno 1460.

Questo dipinto fu erroneamente giudicato dal signor Harzen opera di Piero della Francesca,[2] mentre i caratteri del dipinto lo mostrano lavoro di Domenico o Francesco Morone, pittori della scuola veronese, ai quali lo abbiamo attribuito nella Vita dei medesimi.[3] Presentemente, nel nuovo catalogo di Brera, il dipinto

[1] Nella Galleria porta il n. 1204, e trovasi in una delle sale della Scuola Toscana.

[2] Archivio, op. cit., an. 1856, pag. 233.

[3] Vedi l'edizione inglese di quest'opera *The History of Painting in North Italy*, vol. I, pag. 488.

porta il n. 163 e viene attribuito al veronese Francesco Bonsignori.

Ritratti nella Galleria Nazionale di Londra.

Nella Galleria Nazionale di Londra, oltre i dipinti rappresentanti la Nascita del Redentore e il suo Battesimo già da noi ricordati, vi sono due ritratti dipinti su tavola, di grandezza naturale, indicati come lavori di Piero della Francesca. Uno è un busto nel quale si crede ritratta Isotta da Rimini, quarta moglie di Sigismondo Malatesta, [1] e porta il n. 585.

Il busto di profilo ha forme svelte ed il collo alquanto lungo: porta in capo una specie di cuffia ricamata con perle, e il velo, pure ornato di perle, scende dietro al collo e sul davanti. Indossa un farsetto scuro e la manica della sottoveste è di color rosso-lacca, con grandi ricami a fiorami lavorati di filo d'argento. Stacca sopra un fondo verde.

Il ritratto apparteneva al marchese Carlo Guicciardini di Firenze, e passò quindi nella Raccolta Lombardi-Baldi, dai quali fu poi comperato, nel 1857, per la Galleria Nazionale di Londra. Il catalogo dice che questo ritratto deve essere stato eseguito nel 1451, quando Piero fece l'affresco per Sigismondo Malatesta a San Francesco in Rimini. Ma a noi non parve di scorgere nè i caratteri nè l'esecuzione tecnica di quell' affresco e nemmeno di altri dipinti eseguiti da Piero; piuttosto ci parve di riscontrarvi una somiglianza con la tavola rappresentante la battaglia di Sant'Egidio colorata da Paolo Uccello. [2]

L'altro ritratto è pure un busto di donna, preso di profilo, indicato per quello della contessa Palma di

[1] Vedi Dennistoun, *Memoirs of the Dukes of Urbino*, vol. I, pagine 181, 185 in nota.

[2] Vedi il vol. V di quest'opera, *Vita di Paolo Uccello*, pag. 31 e seguenti.

Urbino. È una figura di grandezza naturale, vestita signorilmente in costume quasi simile all'altro ritratto, ma di una esecuzione tecnica inferiore. Del resto è anch'esso un dipinto che arieggia la maniera di Piero della Francesca, ma ha sofferto e fu restaurato.

Apparteneva ai conti Pancrazi d'Ascoli, dai quali lo acquistò il signor Egidi di Firenze nel 1866, e poi andò a far parte della Galleria Nazionale di Londra, dove è registrato col n. 758.

Ritratto muliebre nella Galleria Barker di Londra.

Nella Galleria Barker di Londra vedemmo un ritratto di donna (un busto di profilo e di grandezza naturale) dipinto su tavola. Nella figura vestita signorilmente, anzi in abito principesco, si crede che sia ritratta la stessa Isotta da Rimini. A noi parve di riscontrarvi gli stessi lineamenti dell'altro ritratto dell'Isotta, già mentovato nella Galleria Nazionale di Londra; ma anche ammesso che la persona sia la stessa e propriamente Isotta da Rimini (quale vedesi nelle medaglie del Pisanello o di Matteo Pasti), è però certo che se lo stile e l'esecuzione tecnica ricordano la maniera di Piero della Francesca, non si riscontrano nel dipinto quei grandi mirabili pregi artistici dei ritratti del Duca e della Duchessa d'Urbino, o nella tavoletta dello stesso pittore che trovasi nella sagrestia del Duomo d'Urbino, o in quell'altra già ricordata che si conserva nella Galleria delle Belle Arti in Venezia.

Nella grande Mostra d'arte di Manchester era indicata col n. 48 e attribuita a Piero della Francesca, una tavola rappresentante un busto giovanile di profilo. Nella pittura, di proprietà del signor William Drury Lowe, la figura ritratta è di forme regolari e gentili con folti e ricciuti capelli, con in capo un alto berretto rosso e la veste di color verde aderente alla persona. Il fondo è di tinta azzurro-scura.

I caratteri di questo dipinto non ci parvero quelli di Piero, ma bensì di Giovanni Santi, nella cui Vita avremo occasione di ricordare questo ritratto.

Vergine col Putto nel British Inst. in Londra.

In Londra si trova pure una tavola rappresentante la Vergine quasi di fronte e seduta, che tiene il Bambino Gesù ritto sul ginocchio destro. Dietro al gruppo, che è circa la metà della grandezza naturale, si vede un basso muricciuolo. Il tutto stacca sul cielo azzurro.

È un dipinto di esecuzione alquanto debole, di forme esili e meschine, e fu anche restaurato. Da quanto può ancora vedersi, non sembra che sia opera di Piero della Francesca, ma piuttosto di qualche pittore della scuola umbra che seguì la maniera di quel maestro.[1]

Nella Galleria dell'Università d'Oxford, si conserva una tavola dentrovi la Vergine seduta a noi di fronte e rivolta con la testa alquanto verso il Bambino Gesù che tiene in braccio. Da un lato vedesi un Angelo, ed altri due sono dall'altro: dietro al gruppo è un muricciuolo. Il tutto stacca sull' azzurro del cielo.

Pei caratteri che presenta questo dipinto non si può attribuire a Piero, ma bensì ad un debole suo seguace.

Nel Castello di Altemburg era indicata col n. 160, e come opera di Piero della Francesca, una Madonna col fanciullo Gesù, San Giovanni Battista ed Angeli. Ma la pittura ha invece caratteri di un pittore della scuola fiamminga.

Piero Lorentino.

Il Vasari ci racconta che « fu discepolo di Piero, Lorentino d' Angelo aretino, il quale imitando la sua

[1] Era esposto col n. 841 come lavoro di Piero della Francesca nel *British Institution* l'anno 1865, ed apparteneva al marchese D'Azeglio.

maniera, fece in Arezzo molte pitture, e diede fine a quelle che Piero lasciò, sopravvenendogli la morte, imperfette. Fece Lorentino in fresco, vicino al San Donato, che Piero lavorò nella Madonna delle Grazie, alcune Storie di San Donato, ed in molti altri luoghi di quella città e similmente del contado moltissime cose, e perchè non si stava mai, e per aiutare la sua famiglia che in que' tempi era molto povera. Dipinse il medesimo nella detta Chiesa delle Grazie una Storia, dove papa Sisto IV in mezzo al cardinal di Mantoa ed al cardinal Piccolomini, che fu poi papa Pio III, concede a quel luogo un perdono: nella quale storia ritrasse Lorentino di naturale e ginocchioni Tommaso Marzi, Piero Traditi, Donato Rosselli e Giuliano Nardi, tutti cittadini aretini ed operai di quel luogo. Fece ancora nella sala del Palazzo dei Priori, ritratto di naturale, Galeotto cardinale di Pietramala, il vescovo Guglielmino degli Ubertini, messer Angelo Albergotti, dottor di legge e molte altre opere che sono sparse per quella città. »[1]

Lo stesso Vasari continua raccontando una storiella delle solite, con le quali soleva infiorare le sue Vite per renderle più dilettevoli : « Dicesi che, essendo vicino a carnovale, i figliuoli di Lorentino lo pregavano che ammazzasse il porco, siccome si costuma in quel paese; e che non avendo egli il modo da comprarlo, gli dice-

[1] Vasari, vol. IV, pagg. 22-23.

Gli Annotatori del Vasari avvertono, che la chiesa delle Grazie è stata più volte restaurata, e le pitture qui nominate saranno probabilmente rimaste sotto il bianco.

A proposito dell'Albergotti, i medesimi Annotatori osservano: « Crede il Bottari che qui debba leggersi Francesco Albergotti, che fu celebre legista; non trovandosi in Arezzo tra gli uomini dotti in legge, anteriori a quel tempo, alcuno che si chiamasse Angelo, se non il Gambilonghi. » E a proposito dei ritratti dipinti nel palazzo dei Priori, aggiungono gli stessi Annotatori che essi perirono quando nel 1533 il palazzo fu demolito.

vano: non avendo denari, come farete, babbo, a comprare il porco? A che rispondeva Lorentino: qualche santo ci aiuterà. Ma avendo ciò detto più volte, e non comparendo il porco, n' avevano, passando la stagione, perduta la speranza: quando finalmente gli capitò alle mani un contadino dalla Pieve a Quarto, che per sodisfare un voto voleva far dipingere un San Martino, ma non aveva altro assegnamento per pagare la pittura che un porco che valeva cinque lire. Trovando costui Lorentino, gli disse che voleva fare il San Martino, ma che non aveva altro assegnamento che il porco. Convenutisi dunque, Lorentino gli fece il Santo, ed il contadino a lui menò il porco; e così il Santo provvide il porco ai poveri figliuoli di questo pittore. »[1]

Altrove, nella Vita di Don Bartolommeo della Gatta, il Biografo aretino ricorda che: « Fu anche creato del medesimo, Angelo di Lorentino pittore, il quale ebbe assai buon ingegno. Lavorò l'arco sopra la porta di San Domenico;[2] e, se fosse stato aiutato, sarebbe fattosi bonissimo maestro. »[3] Il Bottari osserva, che Lorentino può avere studiato prima sotto l' uno e poi sotto l'altro pittore.[4] E quantunque il Vasari in questo ultimo passo lo chiami Angelo di Lorentino, mentre nel precedente lo dice Lorentino d' Angelo, sembra nondimeno che si tratti dello stesso artista.

Nella Vita di Tommaso detto Giottino, ci racconta il medesimo Vasari, che aveva fatto « in una cappella del Vescovado d'Arezzo, per la contessa Giovanna, moglie di Tarlato da Pietramala, una Nunziata bellissima, e San Iacopo e San Filippo. La quale opera, per essere

[1] Vasari, vol. IV, pag. 23.
[2] Questo affresco è molto alterato dal ridipinto.
[3] Vasari, vol. V, pag. 53.
[4] Così gli Annotatori del Vasari, vol. IV, pag. 22.

la parte di dietro del muro volta a tramontana, era poco meno che guasta affatto dall'umidità, quando rifece la Nunziata maestro Agnolo di Lorenzo d'Arezzo, e poco poi Giorgio Vasari, ancora giovanetto, i Santi Iacopo e Filippo, con suo gran utile. »[1]

Si potrebbe pensare che Lorentino d'Angelo aretino, o Angelo di Lorentino, o Agnolo di Lorenzo d'Arezzo, di cui parla il Vasari nell' ultimo passo citato, fossero una sola persona chiamata da lui diversamente; ma mancandoci notizie sicure e non avendo veduto lavori da potersi confrontare, non sappiamo dire se tràttisi di uno, di due, o di tre pittori.

Abbiamo per altro un documento che si riferisce alla commissione d'un dipinto, di cui fra poco parleremo, nel quale il pittore è chiamato Lorentino d'Andrea. In quell'opera, come in altre poche che si hanno di lui, si conosce che egli era un debole seguace della maniera di Piero della Francesca. Potrebbe anche ammettersi che guidato dal suo maestro, lavorasse assai meglio di quello che mostrano i dipinti da lui fatti senza quella guida.

Crocifisso con la Vergine e S. Giovanni in S. Francesco d'Arezzo.

Nella chiesa di San Francesco d'Arezzo (dove Piero della Francesca dipinse, come sappiamo, il coro), sul muro a destra vedesi un Cristo in croce, e da un lato la Vergine a mani giunte e alzate rivolta al divino Figliuolo; dall'altro San Giovanni Evangelista, pur di profilo e con le mani giunte, parimente rivolto al Crocifisso.

Questa pittura con figure di tipo non gradevole e di forme difettose, è di un colore terreo triste nelle carni e mancante di vigoria nelle vesti. Della iscrizione che vi era, leggonsi ora soltanto queste parole: « .... IT · HEC · CAELLA · AÑO · DOM̄ · MCCCCLXIII. » Co-

[1] Vasari, vol. II, pag. 145.

me opera di un debole seguace di Piero della Francesca, ricorda nella composizione lo stesso soggetto dipinto da lui nella parte superiore della tavola che adorna la chiesa del l'Ospedale al Borgo Sansepolcro. [1]

[1] Sotto a questo affresco (pure con figure piccole) vedesi un Angelo che apparisce ad un fanciullo, e nella parte inferiore della parete prossima vi è rappresentata la morte d'un frate, che si vede disteso a terra, in una stanza, con tre frati ritti in piedi a lui vicini, ed altri più indietro dall'altro lato presso l'altare, tutti in isvariati atteggiamenti, uno dei quali pare che sia or ora entrato dalla porta. Si vuole che qui sia figurata la morte di San Bernardino. Nel dipinto seguente, vedesi lo stesso Santo che fa abbattere un fortilizio. Superiormente è rappresentato il Santo con la croce in mano, veduto di profilo, che esce dalla città per andare a Santa Maria delle Grazie. Dall'altra parte del dipinto veggonsi alcune figure femminili genuflesse. Più sopra, nel mezzo, sono rimaste la sola testa con l'aureola e la corona in capo ed il collo della Vergine; manca il rimanente della pittura. (Nel muro, in quel luogo, vedesi appesa una tavola con la Madonna ed il Bambino Gesù in braccio, lavoro del secolo XIII). Da un lato, di profilo, è San Bernardino inginocchiato ed orante (mancano peraltro le mani) e dall'altro una figura di profilo, rivolta pure alla Vergine; la qual figura priva della testa e del collo, parrebbe dall'abito che fosse muliebre e rappresentasse una Santa. L'accennata mancanza della pittura nel mezzo continua nella parte inferiore, laonde è perduta anche la porzione centrale precedentemente descritta. Questi dipinti e quelli che seguono, sono interrotti da una pittura di Niccolò Soggi, (*) di cui a suo luogo parleremo. A un lato di quella pittura, nella parte inferiore, è figurato il Martirio di San Paolo. Il Santo sta genuflesso a mani giunte, nell'atto che un soldato con la spada sta per recidergli il capo; e dinanzi al primo veggonsi un guerriero a piedi ed uno a cavallo, e dall'altro lato altri guerrieri, tra i quali un altro a cavallo presso la porta di una città fortificata. Nell'affresco superiore è dipinta in mezzo una donna che sta per esser presa da due uomini. Dicesi che qui è figurata Santa Apollonia nell'atto d'essere gettata tra le fiamme; ma le fiamme non si vedono mancando in quel luogo la pittura. Dall'altro lato, in prossimità delle figure già descritte, ve ne sono altre due che conversano fra loro. Nel fondo vedesi una città fortificata.

Queste piccole storie sono racchiuse entro a finte cornici, sostenute da pilastri con ornamentazione a fogliame. Le figure sono ben disposte, ma hanno forme tozze e mostrano i difetti già notati nel quadro di Piero rappresentante Cristo in croce con la Vergine e San Giovanni. Potrebbe darsi che l'opera fosse stata ordinata a Piero della Francesca, ma occupato com'egli era negli altri lavori (e forse appunto allora

(*) Vedi Vasari, vol. X, pag. 214, nonchè la citata edizione inglese di quest'opera *The History of Painting in Italy*, vol. II, pag. 47.

Altre pitture in detta chiesa.

In questa stessa chiesa, dal lato sinistro di chi entra, venne in questi giorni riaperta una grande portata ad arco che mette in una cappella detta di Sant' Antonio, nella quale, in mezzo della parete, è dipinto di grandezza naturale il Santo ritto in piedi, di fronte a noi, con un libro in una mano e nell' altra qualcosa che sembra una fiamma. Sotto leggesi la scritta: « Sanctus Antonius de Padua mcccclxxx. » Ai lati sono quattro storie di quel Santo. A sinistra dello spettatore nella parte superiore vi è la giumenta che non curandosi dell' avena prostrasi riverente dinanzi all' ostia consacrata; sotto il Santo che salva dalle acque un naviglio, ed il Santo che predica. A destra, nella parte superiore, il Santo che trova nello scrigno il cuore dell' avaro morto; sotto lo stesso Santo che risana il piede ad un giovane, il quale pentito di aver dato un calcio alla madre, erasi troncato il piede. Superiormente, nel mezzo, si vede l'incontro della Vergine con Santa Elisabetta in un interno messo in prospettiva, e questa è la parte meno difettosa e che più del resto ricorda l' arte di Piero della Francesca, maestro di Lorentino. Da un lato è un Santo frate, e dall'altro San Sebastiano; e sotto a Sant' Antonio, con le storie ai lati, sono dipinti, da una parte San Pietro Dalcantara e dall' altro San Francesco. Il dipinto ha sofferto danni in più modi, ma l' arte è la stessa, come sono medesimi i difetti che si osservano negli altri dipinti poc'anzi ricordati in questa chiesa, sebbene dimostrino una maniera più scadente.

Nella Pinacoteca di Arezzo v' è una tavola che un tempo trovavasi nella sagrestia di Santa Maria delle

stava ultimando i dipinti della cappella maggiore di questa stessa chiesa di San Francesco), si limitasse a far gli schizzi della composizione, affidando quindi l'esecuzione del dipinto al discepolo Lorentino.

Grazie, circa un miglio fuori della città, dove come abbiamo veduto il Vasari racconta che Lorentino lavorò in fresco presso al San Donato eseguito dal suo maestro Piero della Francesca. Questa tavola ha caratteri che ricordano i dipinti di San Francesco. In essa tavola, con figure minori della grandezza naturale, vi è la Vergine in trono e a mani giunte, che contempla il divino Figliuolo tenuto disteso sulle sue ginocchia. Da un lato è San Gaudenzio vescovo e dall' altro San Columato; e sopra al trono è una gloria d'Angeli. Nel gradino sono dipinte tre storiette dei detti Santi, cioè il Battesimo di San Gaudenzio e di San Columato; i due Santi condotti al tribunale, e la Decollazione dei medesimi.

Vergine col Putto e Santi nella Pinac. d'Arezzo.

Il dipinto oltre ad aver sofferto in qualche parte dei danni, ha anche una fenditura che divide in due (quasi nel mezzo) la tavola, dall' alto al basso. Sotto alla Vergine leggesi l'anno MCCCCLXXXII.[1]

In questa stessa Pinacoteca si trovano anche due tavole in assai cattivo stato di conservazione, e malamente restaurate, con figure minori del naturale; in una delle quali è figurato San Gaudenzio e nell' altra Santo Stefano o San Columato. Questi dipinti furono trasportati dal Palazzo Comunale ed i caratteri che essi presentano, li dimostrano lavori della stessa mano.

Altre pitture nella detta Pinacoteca.

Un altro dipinto di Lorentino (un affresco) vedesi nel palazzo del Comune di Arezzo, al primo piano in faccia alla scala, e anch'esso rivela chiaramente la mano di un debole seguace di Piero.

Vergine col Putto e Santi nel Palazzo Comunale di Arezzo.

Nel mezzo è seduta la Vergine in un grande trono con dossale e pareti laterali a guisa di cattedra, sormontato da un padiglione in forma di corona, formato da più pezzi ad angolo. Sopra questo padiglione veggonsi degli Angeletti ed ai lati due Angeli, uno per

[1] Nella Pinacoteca la tavola è indicata col n. 28.

parte, che tengono alzata la tenda. La Vergine regge in grembo il Bambino Gesù, il quale con la destra imparte la benedizione. Da una parte sta San Donato vescovo rivolto alla divina Madre, tenendo nella mano sinistra un libro chiuso e nell'altra il pastorale appoggiato in terra ed alla spalla. Dall' altro lato, a sinistra dello spettatore, è Santo Stefano rivolto egli pure alquanto verso la Vergine; nella mano del braccio destro piegato tiene la palma, e nell' altra abbassata il libro chiuso.

Tanto gli Angeli quanto il Bambino sono le figure più difettose del dipinto, mentre la Madonna e i Santi hanno proporzioni migliori di quelle che si vedono negli altri dipinti di Lorentino, sebbene difettino di vita e di sentimento.

I contorni sono marcati e ferrigni, il colore è in generale di una tinta monotona e leggera; le pieghe sono angolose di forma, e, come di solito, difettose le estremità. Inferiormente, presso al gradino del trono, v' è segnato l' anno MCCCCLXXXIII.[1]

Fra Carnovale.

I nomi di Piero della Francesca e di Fra Carnovale furono citati da alcuni come autori della tavola che un tempo trovavasi nella chiesa di San Bernardino

[1] Riportiamo qui il documento, tratto dal libro intitolato: Vacchetta dei Priori del Comune d'Arezzo, segnato con I. C. a carte 181; il qual libro si conserva nell'Archivio pubblico di quella città. Dobbiamo notare come in questo documento Lorentino è chiamato: Lorentino d'Andrea. Il documento è il seguente: « A dì 26 d'aprile 1483, noi Signori Priori allogammo a Lorentino d'Andrea, dipintore, a dipingere in Palasgio (sic) a piè alle scale l'infrascritte figure, cioè: una Vergine Maria e uno Santo Donato, e uno Santo Stefano, con padiglioni e sportelli, e con colori degni, a dichiarazione di detti Signori Priori... in tutto per prezzo di lire venticinque. »

poco lungi da Urbino, ed ora si trova nella Pinacoteca di Brera a Milano. Di essa avremo occasione di parlare più innanzi.

Fra Bartolomeo, altrimenti detto Fra Carnovale da Urbino, è dal Vasari ricordato nella Vita di Bramante come autore di un quadro in Santa Maria della Bella della sua città, ma non ci dice peraltro il soggetto del quadro;[1] ed il P. Pungileoni ci dà di lui queste notizie: Fra Carnovale fu figlio di Giovanni di Bartolo Corradini, e di Michelina di cui si ignora il casato, ed era iscritto nell' Ordine dei predicatori. Egli nel 1456, addì 5 di giugno, dipinse nel fondaco di Giovanni di Luca Zaccagna una tavola commessagli dalla Compagnia del Corpus Domini in Urbino.[2] Nel 1461 era Piovano della Pieve di San Cassiano di Cavallino presso Urbino, e si hanno altri documenti che ci fanno sapere, com' egli dal 23 febbraio 1482 fino al 1484, fu anche arciprete della stessa Pieve. Non è improbabile che dopo poco morisse, poichè nel 1488 troviamo che gli era succeduto in quella dignità un certo Baldassarre, di cui non si sa, dice il Pungileoni, che il nome battesimale.[3]

Da tutto ciò rileviamo, che un frate domenicano di nome Bartolomeo di Giovanni Corradini era pittore in Urbino verso l' anno 1456, ma non abbiamo alcuna prova che gli fosse apposto il nomignolo di Fra Carnovale.[4]

Andrea Lazzari ricorda, che « nella chiesa di

1 Vasari, vol. VII, pagg. 125-126.

2 *Elogio storico di Giovanni Santi* (Urbino, 1822), pag. 25, e seguenti.

3 Ivi, pagg. 55-56.

4 Gli Annotatori al Vasari, vol. VII, pag. 125, avvertono che il volgo poteva avergli appiccicato quel nomignolo, forse a cagione dell' aspetto prosperoso e dell' indole amena e festevole.

Santa Maria delle Monache, era una bella tavola di F. Corradino Bartolomeo Carnovale, frate dell' Ordine dei Padri Predicatori, che, nel rappresentare al vivo le figure, e da profane ridurle a sagre, è stato assai valente. Nel 1467, 31 ottobre, allorchè stava per compierla, gli fu sborsata la somma di 144 fiorini, moneta Ducale, dovendo fra Carnovale impiegarla nella compera di una casa, posta nella contrada del Pozzo nuovo del Borgo dell' Evagine, come si ha da istrumento di un certo Stefano d' Antonio, notaro, stipulato nel detto giorno ed anno da me riportato verbalmente alla pagina 21 del Dizionario Storico degli illustri Professori di Belle Arti, parlando del detto fra Carnovale. Di questa tavola, come una delle pregievoli d' Urbino, se ne invaghì il cardinale Antonio Barberini, primo nostro Legato, e sostituendo, come a tant' altre, una copia di Claudio Veronese, portò via l'originale, lasciando a noi la gloria di averlo posseduto. Certamente nella tavola presente furono ben' espresse le figure, e la Bambina Vergine di fresco nata che viene appresso il catino, per esser lavata, non è che ammirabile agli occhi dello spettatore. »[1]

Tavole nel palazzo Barberini in Roma.

Negli appartamenti del palazzo Barberini in Roma, dove si conservano alcuni dipinti che ornavano il palazzo ducale di Urbino, trovansi due tavolette di forma più alta che larga con molte piccole figure. In una di esse è dipinto sul davanti uno Sposalizio, e più indietro un Battesimo, e nell'altra la Nascita di un bambino o bambina, e nel fondo l' interno di una chiesa di stile classico.[2] Sul cornicione di essa è da un lato l'Angelo della

[1] *Delle chiese di Urbino* (Urbino, 1801, presso Giovanni Guerrini) pag. 73, l. 74.

[2] Ci parve che questo interno di chiesa rassomigliasse molto a quello della Basilica di San Lorenzo fuori le mura di Roma.

Salutazione e dall'altro la Vergine, entrambi inginocchiati e rivolti l' uno verso l'altra. Le figure sono lunghe e svelte, ma alquanto difettose di forma, e di lineamenti poco gradevoli. I panneggiamenti sono a linea retta, triti e con forme angolose; la pittura è lavorata con molta sostanza di colore e la superficie è vitrea. Le carni hanno una tinta di caffè e latte, quasi a modo di chiaroscuro, leggermente ripassato con colori; tristi e monotoni sono i toni delle vesti.

In queste tavolette si riscontrano i caratteri di un debole pittore seguace della maniera di Piero della Francesca, ed un'arte che ricorda quella del Boccati da Camerino e di Matteo da Gualdo.[1] Ciò che peraltro predomina è lo stile classico nell' architettura, la ricca e sfarzosa ornamentazione di cui è sovraccarica, e la prospettiva.

La tavola di Fra Carnovale, dal Vasari ricordata nella chiesa di Santa Maria della Bella in Urbino, è in quella stessa chiesa dal Lazzari detta di Santa Maria delle Monache.[2] Se si potesse ritrovare la copia che Claudio Veronese fece d' una di queste tavolette, e corrispondesse ad una di quelle che si trovano nel palazzo Barberini, si dovrebbe argomentare che anche l' altra tavola è di Fra Carnovale, presentando gli stessi caratteri. Potrebbe darsi che il Frate si fosse dato allo studio della geometria, dell' architettura e della prospettiva, dei quali studi si occupavano così i pittori che gli architetti ed i matematici. A tali ricerche di calcolo e di linee si potevano dedicare a loro agio gli studiosi nelle ore d' ozio, ed è probabile che il simile facesse

[1] Di questi pittori parleremo a suo luogo. Vedasi frattanto ciò che ne dicemmo nell'edizione inglese di quest'opera *The History of Painting in Italy*, vol. II, cap. V.

[2] Vedi op. cit., pagg. 72-73.

Fra Carnovale, ricordato dal Lomazzo [1] tra gli artisti che ben conoscevano l'architettura. [2]

A noi reca sorpresa la notizia che ci dà il Vassari nella Vita di Bramante, cioè che questo sommo architetto studiasse le opere di Fra Bartolommeo, altrimenti detto Fra Carnovale da Urbino. Ma è vero altresì che lo stesso Biografo aretino ci racconta che il padre di Bramante vedendo come il figlio « si dilettava molto di disegno, lo indirizzò, ancora fanciulletto, all'arte della pittura, e nella qnale studiò egli molto le cose di Fra Bartolommeo altrimenti Fra Carnovale da Urbino. » [3] Ora se Bramante studiò le opere del detto Frate, dobbiamo ammettere che lo facesse quando era ancor fanciullino. Se Fra Carnovale fosse l'autore delle due tavolette ricordate nel palazzo Barberini, non mostrerebbe per fermo l'arte di gran lunga superiore che si osserva in quella della Pinacoteca di Brera, attribuita allo stesso pittore.

Tavola nella Pinacoteca di Brera in Milano.

Della qual tavola il Pungileoni racconta che si trovava nel convento di San Bernardino poco lungi da Urbino, e che si hanno memorie (appartenenti per quanto ci fu assicurato al secolo scorso), le quali attestano che essa fu dipinta circa il 1472 da Fra Bartolommeo detto Fra Carnovale ed era sull'altar maggiore di San Bernardino, dove nella figura della Madonna era ritratta la duchessa Battista Sforza, moglie di Federico d'Urbino, [4] e in quella del Bambino Gesù il

[1] *Trattato della Pittura*, pag. 407.

[2] Il Lomazzo è citato dal Passavant *Vita di Raffaello*, op. cit., vol. I, pagina 309, il quale aggiunge che questa scienza bene si scorge nel quadro di Brera. Ma a ciò si può opporre che forse Piero della Francesca non mostra nelle sue pitture di ben conoscere la forma classica dell'archittura e della prospettiva?

[3] Vedi vol. VII, pagg. 125-126.

[4] Vedi Pungileoni, op. cit., pag. 53.

fanciullo nato in quei tempi dalla duchessa medesima.[1] Ma dobbiamo riconoscere troppo insufficiente tale notizia per poter assegnare a Fra Carnovale la tavola della chiesa di San Bernardino presso Urbino, ora nella Galleria Brera a Milano.

In essa vediamo la Vergine di faccia e seduta in trono nel mezzo del quadro, sotto un' abside che rivaleggia per architettura con quelle di Leon Battista Alberti. Sotto ai piedi della Vergine è steso un tappeto: intorno a lei sono disposti con bell'ordine alcuni Angeli e Santi che formano un semicerchio, il quale seconda per modo la forma della grande nicchia dell' architettura da comporre un insieme armonico. La Vergine è in atto di adorare a mani giunte il Bambino disteso sulle sue ginocchia e addormentato. Da un lato, a destra di chi osserva, vedesi sul davanti di profilo Federico d' Urbino genuflesso, coperto dell' armatura, con la spada che gli pende dal fianco, a capo scoperto e con le mani giunte a preghiera. Dinanzi a lui sul pavimento, vedonsi l' elmo e le parti dell' armatura che gli coprivano le mani e i polsi, nonchè il bastone del comando. Dietro al seggio della Madonna, ritti in piedi, stanno ai lati quattro Angeli (due per parte), e dinanzi ad essi, a sinistra dello spettatore, pure in piedi i Santi Girolamo e Giovanni Battista, dietro e frammezzo ai quali è San Bernardino. Dall' altro lato (a destra dello spettatore), vedesi un Santo con un libro chiuso fra le mani, poi San Francesco, e dietro e frammezzo ad essi San Pietro martire.

[1] È da notare che nessuna rassomiglianza si riscontra nei lineamenti della Vergine con quelli della duchessa Battista, di cui abbiamo già ricordato un ritratto nella Galleria degli Ufizi in Firenze. È invece uno dei soliti tipi adottati dal pittore Piero della Francesca per rappresentare la Vergine.

Il Bambino ha il tipo caratteristico di quelli memo piacenti dipinti da Piero della Francesca; gli Angeli hanno le sue solite forme, vesti ed acconciature di capelli; i Santi non mancano di quella varietà di caratteri, di quel naturalismo di forme e di quei partiti di pieghe, che si riscontrano nelle opere del medesimo Piero. Anche la Vergine, come già fu avvertito, arieggia le Madonne che sono in altri dipinti dello stesso pittore.

Nel colore predomina la tinta grigio-argentina smorta, ma belli sono la degradazione delle tinte, i chiaroscuri, le ombre e quelle proiettate dai corpi. Il tutto è ben disposto e proporzionato per modo da aversi un buon insieme.

Secondo il nostro modo di vedere, in questa tavola non si nota quella esecuzione tecnica, nè quell'arte raffinata che si riscontrano nei ritratti del Duca e della Duchessa, già da noi ricordati nella Galleria degli Ufizi in Firenze, nè in quella tavoletta rappresentante la Flagellazione di Nostro Signore, che trovasi nella Sagrestia del Duomo di Urbino, nè nell' altro della Galleria degli Antichi Maestri all'Accademia di Belle Arti in Venezia. Conviene per altro considerare che i ricordati ritratti sono busti, e le Allegorie sono espresse con piccole figure; e altrettanto è da dire delle tavolette di Urbino e di Venezia. In questa grande tavola di Brera si hanno invece figure di grandezza naturale, dipingendo le quali col suo nuovo metodo di colorire ad olio tuttora imperfetto, Piero non avrà avuto il tempo di condurre a quella finitezza il lavoro, alla quale giunse nelle tavolette summenzionate.

Se si osserva il ritratto del Duca nella tavola di Brera, si vede che esso mostra meno anni, e non è di aspetto sofferente, come in quello della Galleria degli

Ufizi in Firenze; e poichè la Duchessa morì nel 1472, tutto induce a credere che i ritratti della Galleria degli Ufizi fossero eseguiti, come avvertimmo, prima del 1472, ma dopo condotta a termine la tavola della Galleria Brera. Nel 1468 Piero trovavasi in Urbino, ospite di Giovanni Santi, a dipingere una tavola (di cui non conosciamo il soggetto) per la Confraternita del Corpus Domini, e non sappiamo se tale commissione fosse eseguita. Ora potrebbe darsi che Piero della Francesca avesse in quel tempo dipinto questa tavola per la Confraternita, e che essa passasse poi nella chiesa di San Bernardino presso Urbino. Ciò che ad ogni modo a noi pare fuori di dubbio si è che, nella tavola di Brera, si hanno tutti i caratteri propri di Piero della Francesca. [1]

San Michele Arc. nella Gall. Naz. di Londra.

Nella Galleria Nazionale di Londra si ha una tavola, nella quale è rappresentato San Michele Arcangelo, ritto in piedi e di fronte allo spettatore, di grandezza quasi naturale. Indossa una cotta gialla con sopra l' armatura dorata, splendida di ornamenti metallici e di perle. I rossi calzari coprono in parte le gambe nude: ha il capo cinto da una corona d'alloro. Sotto ai suoi piedi gli sta un serpente, del quale tiene nella mano del braccio sinistro semipiegato il capo reciso, mentre con l'altra, alquanto abbassata, impugna l'elsa della spada. Intorno all'armatura leggesi la scritta: ANGELVS POTENTIA DEI. LVCA.

In questo dipinto predomina la tinta argentina-luminosa nelle carni; vigorosi sono i colori delle vesti,

[1] La tavola era indicata nella Galleria col n. 114; più tardi le fu assegnato il n. 107, e nell'ultimo Catalogo il n. 187. Come dicemmo, le figure sono di grandezza naturale. La pittura è in buono stato di conservazione, se si eccettuano le mani del duca Federico, che ci sembrano ripassate da altro pittore, e non ai tempi nostri.

il disegno è netto e preciso, e la figura ha una certa larghezza e rotondità di forme.

Quando ben si consideri questo dipinto, ci si mostra opera giovanile di qualche scolaro di Piero della Francesca. Era attribuito a Fra Carnovale, e portava il N. 767; ma nel nuovo Catalogo (dove è indicato col N. 769) è detto essere lavoro della scuola di Piero della Francesca. Ora considerando che nella scritta surriferita si legge il nome di Luca, che era quello del Signorelli, scolaro di Piero della Francesca, ci siamo domandati se questo quadro possa essere uno dei primi lavori giovanili del pittore cortonese. [1]

[1] Questo dipinto apparteneva un tempo al signor Fidanza di Milano; più tardi lo vedemmo nella Raccolta di Sir Charles Eastlake in Londra, e nel 1867 fu comperato per la Galleria Nazionale di quella città.

La figura è poco minore della grandezza naturale, e stacca sopra un fondo verdastro.

—

CAPITOLO QUARTO

MELOZZO DA FORLÌ

Il nome di Sisto IV fu di sovente menzionato in queste pagine. Durante il suo lungo pontificato protesse ed aiutò molti artisti, con tanto sentimento da esser raramente superato da altri pontefici. Non era scorso gran tempo dalla sua esaltazione alla sedia papale, che aveva già intrapreso importanti lavori architettonici e pittorici. Nel 1473 fece erigere la cappella Sistina; nel 1475 restaurò la libreria Vaticana, mutò l'antica forma alle chiese dei SS. Apostoli, di San Pietro in Vinculis e di San Sisto in Roma. I suoi parenti (i Della Rovere e i Riario) parteciparono al suo amore per l'architettura, e tutta la famiglia favorì ed aiutò architetti e pittori di ogni provincia italiana.

Abbiamo già veduto con quanta perseveranza di propositi Sisto IV, dopo aver fatto edificare la cappella Sistina da maestro Giovannino di Piero de'Dolci, fiorentino,[1] chiamasse successivamente in Roma Fra Diamante, il Botticelli, il Ghirlandaio, Cosimo Rosselli, il Perugino e Luca Signorelli, per adornarla di pitture. Egli rammaricavasi che i pontefici romani fossero sempre costretti a chiamare in Roma artisti dalle altre pro-

[1] Vedi Müntz, *Les Arts à la Cour des Papes*, III parte, *Sisto IV*, pagg. 67 e 137.

vincie d'Italia, e coll'intendimento di liberare la Città Eterna da tale soggezione artistica, fondò e dotò un'Accademia che volle porre sotto il patrocinio di San Luca. Gli statuti di quella compagnia furono dati con grande solennità il 17 dicembre 1478, e fra i nomi dei pittori presenti all'atto, e che ivi si firmarono di proprio pugno, trovasi un MELOTIVS PI. PA.; il qual nome dal Misserini fu tradotto per *Melozio Pipa*, [1] mentre è chiaro doversi leggere: MELOTIVS PICTOR PAPAE o PAPALIS.

Melozzo cominciò a farsi conoscere nel tempo in cui Piero della Francesca faceva sentire l'influenza dell'arte sua nelle città di Ferrara, Urbino, Arezzo, Pesaro e in altre delle Marche. [2]

[1] Vedi *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di San Luca fino alla morte di Antonio Canova*, compilate da Melchior Misserini; in Roma MDCCCXXII.

[2] Abbiamo avuto occasione di ricordare fra i pittori che operarono in quella città nel secolo XIV, Guglielmo da Forlì, Ottaviano e Pace da Faenza, Pietro e Giuliano d'Arimini (per questi pittori vedasi il vol. II di quest'opera, pag. 53 e seguenti, nonchè l'appendice a pag. 487, ed il vol. III, pag. 336), ed un Baldassarre del 1354, più o meno abili seguaci della maniera giottesca, e così altri pittori di Rimini, fra cui Bettino da Faenza sulla fine del secolo XIV e al principio del secolo successivo (vedi per questi pittori il vol. IV di quest'opera, pagg. 42 e seguenti). Nel secolo XV visse in Forlì un Ansuino da Forlì, di non grande abilità artistica, del quale a suo luogo terremo parola, quale aiuto del Mantegna nelle pitture della chiesa degli Eremitani in Padova. Di questo pittore non si ha alcuna opera in Forlì, dove veramente nulla d'importante si conserva di pitture forlivesi del secolo XV.

A questo proposito cogliamo l'occasione per ricordare due lavori assai meno che mediocri di pittori di quei paesi. Uno di essi fu da noi veduto in Forno (tra Forlì e Ravenna) in una chiesa eretta nel 1450, come rilevasi dalla seguente iscrizione: ANO GIUBILEO 1450 M. PIERO BIANCHO DI DURAZZO... FECE FARE QUESTA SANTA CHIESA. Un affresco con sette figure adorna il recesso della tomba di Pietro di Durazzo, nel quale egli è rappresentato in ginocchio alla sinistra presso il Salvatore portato al Sepolcro, ma la metà di esso, come la parte inferiore delle altre figure, sono perdute. Il dipinto può essere attribuito ad un pittore di terzo ordine.

Dello stesso stile, ma inferiore per pregio artistico, è l'altra pit-

Melozzo Ambrogi, noto col nome di Melozzo da Forlì, nacque l'8 di giugno dell'anno 1438 e morì nel

tura (una tavola) rappresentante l'Incoronazione della Vergine con molti Santi e Sante, che trovasi nella Galleria Lovatelli in Ravenna. In essa si legge la seguente scritta: HOC OPUS FECIT ANTONIUS ALIAS CHNIDACIUS IMOLESIS ANO DNI 1470 DIE 17 MENSIS OCTOBRIS È una pittura a tempera assai dozzinale, ma di paziente esecuzione, di brutti tipi e caratteri, notevole tuttavia per la maestà esagerata che si riscontra nelle figure di Piero della Francesca, e che ricorda quelle dei dipinti eseguiti dai Boccati di Camerino.

Lo stesso non possiamo dir certamente della vicina Faenza, dove si conservano lavori di pittori faentini del sec. XV, che non mancano di pregio artistico, quantunque però sempre d'importanza secondaria. Di essi avremo occasione di parlare a suo luogo.

Prendiamo occasione di notare che dopo la pubblicazione del volume II di quest'opera, abbiamo avuto le seguenti notizie di Pietro d'Arimini, cortesemente comunicateci dal signor Anselmo Anselmi, preposto alla classificazione dei monumenti nazionali della provincia di Ancona.

Nella chiesa rurale di San Marco presso Cupramontana, fino a pochi anni fa vedevasi rappresentato in fresco il Santo titolare, seduto e vestito con ampio piviale: in mano aveva il Vangelo, e sul Vangelo giaceva l'agnello divino; in fondo era la scritta:

.RATER FRANCISCVS . EGIDI . B ... H .... FECIT . FIERI . HOC . OPVS .

A *cornu epistolae* vedevasi altra immagine con sotto le parole PETRVS . DE MCCCIX.

Chi fu questo pittore? Non parmi improbabile, considerata la vicinanza, che egli fosse quel *Magister Petrus de Arimino*, che ventiquattro anni dopo dipinse il ritratto di San Francesco in San Niccolò di Jesi. Esso era frescato in una colonna, e, secondo la cronaca manoscritta del convento dei PP. Cappuccini di Jesi, sotto la detta immagine leggevasi: MCCCXXXIII . PIETRO . DA RIMINI, il cui nome fu dal cronista scritto in volgare. La stessa cronaca ci narra, che circa il 1469 i Padri Conventuali fecero segretamente alterare la figura di San Francesco nell'abito, per acconciarvi quello dei Conventuali, e di tale alterazione ne fu fatto processo giuridico i cui atti, fino al 1767, si conservavano nell'archivio dei PP. Cappuccini di Jesi. Chiusa e sconsacrata la chiesa di San Niccolò, che serve oggi a magazzino di legname, circa il 1825 il P. Francesco Contarini conventuale, fece distaccare da abile artista tedesco quella pittura, assicurandola all'intonaco calcareo con ben forte telaio di legno, e la conservò nella sua camera, finchè, avvenuta la sua morte, passò al P. Marcelli ed al P. Carassai che la possiede ancora.

L'immagine di San Francesco è poco più del naturale e metà, o perchè così fosse in origine, o perchè non si curò di distaccare la parte inferiore della figura. Intorno alla testa ha un nimbo d'oro rilevato dal piano un mezzo millimetro, e veste una tunica alla cappuccina, laonde o non è vera la ricordata alterazione o fu cancellata la nuova forma

1494.[1] Quand'egli era ancora fanciullo, Piero della Francesca si trovava nella piena maturità del suo ingegno, e

dell' abito. Il Santo è stigmatizzato nella destra mano con la quale tiene la croce, e nella sinistra il libro della Regola: la faccia è ben conservata, e somigliante all'antico ritratto di San Francesco, che vedesi sulla porta della sacristia nella chiesa di San Francesco d'Assisi. Il P. Cantarini vi pose sopra questa scritta:

S. FRANCESCO D'ASSISI SUO ANTICO E VERO RITRATTO CHE ESISTEVA DIPINTO A FRESCO IN VNA COLONNA DELLA ANTICA CHIESA DI SAN NICOLÒ PER MEMORIA DEL PASSAGGIO DEL SANTO IN QVESTA CITTÀ DI JESI.

Oltre queste notizie favoriteci dal detto Anselmi, abbiamo anche le seguenti relative allo stesso pittore.

Di Pietro da Rimini parla anche il canonico Giovanni Annibaldi nel suo opuscolo *Il centenario di San Francesco*, ecc. *Reminiscenze storiche della città e diocesi di Jesi*, (Tramonti e Fazi, 1882), pag. 6. Ecco le parole: « In memoria della venuta di San Francesco, un secolo dopo, e cioè nel 1333, fu frescata la sua immagine in una colonna della Chiesa di San Nicolò per mano del maestro Pietro da Rimini. Questa immagine distaccata si conserva tuttavia, ed è molto somigliante a quella che si vede sopra la porta della sacristia nella chiesa inferiore della Basilica assisiate. »

[1] Morto in Forlì, fu sepolto nella chiesa della Santissima Trinità, e la sua morte, come avvenuta l'8 di novembre 1494, è ricordata da Leone Cobelli, pittore e suo contemporaneo. Egli, nella sua Cronaca manoscritta, lo dice della famiglia degli Ambrosi. Vedi Girolamo Reggiani, che su questo artista, suo concittadino, stampò *Alcune Memorie;* Forlì, 1834, Casali edit., in-8°). Il Reggiani racconta che: sopra le sue ceneri, prima dell' ultimo restauro a quella (*alla chiesa della Santissima Trinità*) fatto, leggevasi la seguente memoria:

D . S
MELOCI . FOROLIVIENSIS
PICTORIS . EXIMI
OSSA
VIX . A . LVI . M . V .
OP . AN .

Le Memorie del Reggiani e la scritta sono citati nella *Guida per la città di Forlì* (Casali, 1838), pag. 80 in nota. Lo storico Marchesi, che ci ha tramandato la surriferita iscrizione del sepolcro di Melozzo, la quale si conservava ai suoi tempi non intera, aggiunge: « Il resto che manca si perdè per la rottura della pietra »; ma fortunatamente alla mancanza della parte più importante di essa supplisce il cronista Cobelli, con queste parole: « In questi di medesimi, a dì 8 di novembre nell' anno Millequattrocentonovantaquattro morì un illustre peritissimo dipintore, dotto in prospettiva, chiamato Milocio degli Ambrosi da Forlivio. » Così nel Commentario alla *Vita di Benozzo Gozzoli* del Vasari, vol. IV, pag. 202.

Se Melozzo morì avendo cinquantasei anni d'età e nell'anno 1494, sarebbe nato (come appunto abbiamo già detto) nel 1438.

si ha ragione di credere che i due pittori si conoscessero: se Melozzo non fu nella bottega di Piero, è certo che studiò le sue opere.

Fra Luca Pacioli, il quale, come si è già veduto, parla con tanta reverenza di Piero della Francesca, loda anche Melozzo col suo caro allievo Marco Palmezzani, che, « sempre con circina e libello, loro opere proporzionando, conducono in modo che non umane ma divine agli occhi nostri si rappresentano, e a tutte loro figure, lo spirito solo par che manchi.[1]

Giovanni Santi dice nel noto poema di non poter passare sotto silenzio:

> .... Melozzo a me sì caro
> Che in prospettiva ha steso tanto il passo.[2]

Il Serlio chiama Melozzo insieme al Mantegna dottissimo e impareggiabile in arte, il quale osserva bene lo scortare delle figure vedute al di sotto in su. »[3]

Iacopo Zaccaria il quale stampò a Roma, al tempo del pontificato di Sisto IV, un volume di « forme per indirizzare le lettere a persone di diversa condizione sociale e professione, » in una di esse così ricorda il nostro pittore: « Totius Italiae splendori Melocio de Forolivo, pictori incomparabili. »[4]

Saba da Castiglione, parlando degli « ornamenti della casa di un vero gentiluomo, » fa gli elogi delle opere tanto di Piero della Francesca che di quelle di

[1] Trattato *De Summa arithmetica et geometria.* Fra Luca Pacioli fu in Roma durante il pontificato di Paolo II (1464-71) quando godeva dell'amicizia di Leon Battista Alberti, e vi fece ritorno da Venezia nel 1482. Vedi il Gaye in *Kunstblatt*, anno 1836, n. 69.

[2] Vedi l'*Elogio di Giovanni Santi* in Pungileoni, pag. 74, e Passavant, *Raphäel d'Urbin et son père Giovanni Santi*, op. cit., vol. I, pag. 429.

[3] *Regole generali d'architettura,* libro IV, pag. 70.

[4] Vedasi Morelli, *Anonimo* (Bassano, 1800).

Melozzo da Forlì, delle quali dice « che forse per le lor prospettive et secreti dell' arte sono agli intenti più grati vaghe agli occhi di coloro che meno intendono. »[1]

Il Vasari, dopo aver rilevato l' errore in cui molti erano caduti, e nel quale esso pur era incorso nella prima edizione delle sue Vite, confondendo Benozzo con Melozzo da Forlì, dice che fu « molto studioso delle cose dell' arte e particolarmente mise molto studio e diligenza in fare gli scorti. »[2]

Tutti questi elogi prodigati a Melozzo, noi crediamo si debbano attribuire allo studio della geometria e della prospettiva, al quale erasi dato in un tempo nel quale erano apprezzate tali ricerche scientifiche. Come pittore, noi lo giudichiamo assai inferiore a Piero della Francesca, il quale lasciò nel coro di San Francesco d'Arezzo un' opera così grandiosa e monumentale, che per molti rispetti ricorda il fare e la maniera dei grandi pittori della Scuola fiorentina (ma anche con un'arte più progredita, per i miglioramenti che la pittura aveva fatto da Masaccio in poi), e nei ritratti del Duca e della Duchessa di Urbino, già ricordati nella Galleria degli Ufizi in Firenze, si manifestò il più valente ritrattista dei suoi tempi.

Si è supposto che Melozzo dovesse in parte la sua educazione artistica ad Ansuino di Forlì, [3] il quale fu aiuto del Mantegna nei lavori che egli fece nella chiesa

[1] *Ricordi nei quali si ragiona di tutte le materie honorate che si ricerchano a un vero gentiluomo* (Venezia, 1584), pag. 115, (Ric. 109)

[2] « E perchè quando Benozzo lavorò in Roma, vi era un altro dipintore chiamato Melozzo, il quale fu da Forlì; molti che non sanno più che tanto, avendo trovato scritto Melozzo e riscontrato i tempi, hanno creduto che quel Melozzo voglia dir Benozzo : ma sono in errore; perchè il detto pittore fu ne' medesimi tempi, e fu molto studioso delle cose dell' arte, e particolarmente mise molto studio e diligenza in fare gli scorti. » Vasari, vol. IV, pagg. 189 90.

[3] Lanzi, op. cit., vol. II, pag. 15, e vol. III, pag. 28.

degli Eremitani in Padova gli anni 1453-59. [1] È bensì vero che nelle parti rimaste delle sue pitture vedesi una durezza e un'angolosità di forme, da ricordare la Scuola padovana; ma tale caratteristica, accompagnata da altre, può essere derivata indirettamente da esempi che esercitarono una innegabile influenza lungo le coste dell'Adriatico.

Nell'arte di Melozzo si veggono associati i caratteri del Mantegna con quelli derivati dalla scuola di Piero della Francesca.

Che tali fossero (almeno per quanto riguarda la derivazione dell'arte di Melozzo da quella di Piero della Francesca) le sorgenti da cui attinse il nostro pittore il proprio stile, ce lo dimostra il fatto che uno dei suoi affreschi in Roma fu per molto tempo creduto lavoro di Piero della Francesca. [2]

È molto probabile che il nostro pittore fosse noto a Montefeltro, e la relazione di parentela del duca Federico coi Della Rovere, che datava dall'anno 1472, [3] può aver contribuito a fargli ottenere il favore di Sisto IV.

Copia d'una Madonna in Santa Maria del Popolo a Roma.

Una memoria trovata di recente ci fa sapere che Alessandro Sforza, signore di Pesaro, mentre ordinava ad Antonazzo, pittore romano, [4] di fare una copia di No-

1 La data di questi affreschi è abbastanza sicura. Vedi Vasari, volume V, pag. 161 e 165, in nota. I lavori di Ansuino portano scritto il suo nome; e di lui avremo occasione di discorrere a suo luogo. Frattanto vedasi ciò che ne fu detto nella nostra *History of Painting in North Italy*, op. cit., vol. II, pag. 312 e seguenti.

2 Vedi *Commentario alla Vita di Benozzo Gozzoli*, nel Vasari, volume IV, pag. 200.

3 Giovanni Della Rovere sposò in quell'anno la figliuola di Federico.

4 Questo pittore Antonazo romano, è quello che con Lanzilago padovano stimò le pitture condotte da Filippino Lippi nella cappella Caraffa nella chiesa della Minerva in Roma. Vedi il vol. VI di quest'opera, *Vita di Filippino Lippi*, pagg. 46-47, nonchè la nota. Ma di

stra Donna per la Basilica Liberiana, commetteva a Melozzo di trarre una copia dell'altra immagine della Madonna venerata nella chiesa di Santa Maria del Popolo, pure in Roma, creduta opera di San Luca. [1] Dicesi che tanto perfette riuscirono le loro copie, che un poeta contemporaneo, negli epigrammi scritti in lode dell'uno e dell'altro pittore, giunse a dire che lo stesso San Luca le avrebbe tenute per sue:

AD MARIAM MAIOREM (sic)
Virginis est Rome quam Lucas pinxit imago
Tam sancta; errorem quis putet esse suam
Hanc? Antonatius pictor romanus ab illa
Duxit. Alexander Sfortia solvit opus.

AD MARIAM DE POPULO (sic)
Hanc divus Lucas vivo de virginis ore
Pinxerat; hec propria est Virginis effigies
Sfortia Alexander iussit, Melotius ipsam
Effixit, Lucas diceret esse suam.

Si crede che questi lavori fossero eseguiti nel 1461, quando lo Sforza, dopo le battaglie combattute col Piccinino negli Abruzzi, prima di tornarsene a Pesaro passò da Roma. [2]

Pitture nella Biblioteca vaticana.

Non sappiamo ciò che Melozzo facesse prima di quest' anno, nè negli anni immediatamente successivi, [3] ma è certo che dal 15 febbraio 1477 al 1481 tro-

Antonazo romano avremo agio di discorrere più tardi. Frattanto vedasi ciò che ne fu detto nell'edizione inglese di quest'opera, vol. III, cap. VI, pag. 167 e segg.

[1] La Madonna col Putto, che conservasi sull'altar maggiore della chiesa di Santa Maria del Popolo è collocata troppo in alto e coperta tutta, fatta eccezione delle teste, da una lastra d'argento, nè ci fu concesso di vederla scoperta. Dietro, nel coro, se ne trova una copia, ma è naturale che dall'esame di essa non possa darsi alcun giudizio del valore artistico dell'originale.

[2] Vedasi per queste notizie il *Buonarroti*, serie II, vol. IV, quaderno 6, giugno 1869. Roma.

[3] Lo Schmarsow nel suo importante lavoro su Melozzo da Forlí, (Berlino e Vienna, 1866) esprime l'opinione che la sua educazione ar-

vavasi a Roma a dipingere nella Biblioteca Vaticana; per la qual pittura ebbe un primo pagamento a' 15 febbraio 1477. Dopo quest'anno, sino al 1480 non si hanno notizie di altri pagamenti fatti a Melozzo, ma bensì al suo garzone (*famulus*) Giovanni, il 7 maggio e 10 ottobre 1477. Il 30 giugno 1480 vengono pagati Melozzo e Antonazo; e poi così di seguito fino al 9 settembre 1481. Altri pittori di minor valore, come fu ricordato nella Vita di Domenico Ghirlandaio, lavorarono in quelli anni negli ornamenti della Biblioteca, e tra gli altri son nominati un Dionisio ed un Paolo: finalmente nel giugno del 1485 vengono pagati Antonazo e Piero Matteo de Armeria.[1]

Dei dipinti nella Biblioteca Vaticana nulla più rimane se non quell' affresco che vedevasi in faccia alla porta dell' antica Biblioteca, dove oggi è la « Floreria » o guardaroba del Papa, e che sotto il pontificato di Leone XII, da Domenico Succi imolese fu trasportato in tela e messo nella Pinacoteca.[2]

tistica debba essersi fatta in Viterbo e dintorni; e a prova della sua opinione cita i dipinti che trovansi nella cappella di Santa Maria della Verità in Viterbo. Per i detti affreschi, dei quali parleremo a suo luogo, vedasi intanto l'edizione inglese di quest'opera *The History of Painting in Italy*, vol. III, pag. 135 e seguenti. Crede pure opera giovanile di Melozzo il busto rappresentante Cristo, dipinto su tavola, che abbiamo ricordato nella Raccolta dei quadri in Città di Castello, indicato col n. 54 come opera d'ignoto autore.

1 Vedi Müntz, *Les peintures de Melozzo da Forlì et de ses contemporains à la Bibliothèque du Vatican*, citato nel Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 66, nota.

2 Vedi Taia, *Descrizione del Palazzo Apostolico del Vaticano*, ecc. 1750, pag. 344, e Reggiani, (che riporta la Cronaca di Leone Cobelli), op. cit. (Forlì, 1834), pag. 39, dove è detto: « Fè molte dipintorie al papa Sisto, magne e belle, et fè la libreria al detto papa et certo quelle cose pareano vive. » Raffaello Maffei afferma più chiaramente che l'affresco sia opera di Melozzo, nella sua *Anthropologia pictorum sui temporis* (Basilea, 1530, lib. 21, pag. 245), con queste parole: « Die his reliquis in artibus claruerunt Melotius Foroliviensis, iconicas imagines praeter caeteros pingebat, eius opus in Bibliotheca vaticana Sixtus in sella

Consegna della Biblioteca al Platina.

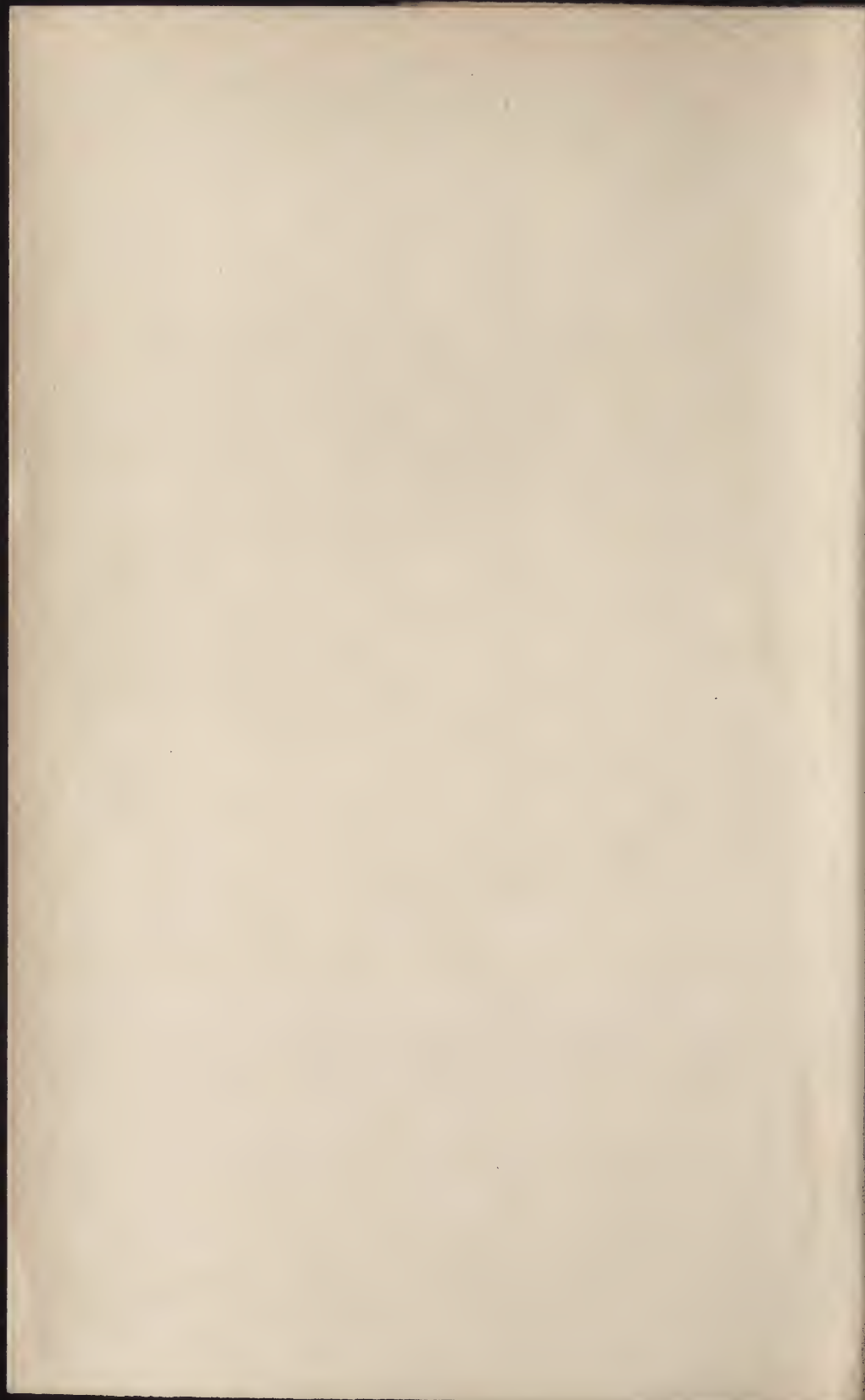
È da credere che Melozzo riproducesse in questo affresco l'architettura della Biblioteca Vaticana, ricca di ornamenti di bello stile del Rinascimento, come l'aveva edificata il suo architetto. Comunque sia, è certo che quella finta architettura tanto per la forma quanto per la ricchezza degli ornati, è uno dei più begli esempi del Rinascimento, e tutto è rappresentato con grande intelligenza prospettica. Dalle due parti, a destra e a sinistra di chi osserva, dipinse, mettendoli in prospettiva e di scorcio, quattro pilastri con basamenti e capitelli, sui quali posano gli archi che si vanno poi ad unire, nel fondo, mediante l'arco di mezzo, ai due pilastri che si vedono di fronte, uno per parte, di simile forma. I quali archi sostengono il soffitto ad ampi cassettoni, con in mezzo a ciascuno un grande rosone.

Dall' arcata di fronte si scorge in lontananza nel centro una colonna, dal cui capitello muovono due archi che sostengono un soffitto simile al primo, ma veduto in senso trasversale. Al di là di questi ultimi archi s' alza una parete che sostiene altro soffitto di ugual forma : nella parete evvi una finestra per parte con vetri, dalla quale vedesi il cielo azzurro.

Sul davanti, da un lato a destra di chi guarda, siede Sisto IV di profilo in una ricca poltrona coperta di velluto cremisi ed ornata con frange; tiene le braccia appoggiate ai bracciuoli, e le mani sopra i pomelli di quelli. Guarda con aria di volto lieta e benevola il Platina, che gli sta dinanzi inginocchiato a lui rivolto, e

sedens, familiaribus nomnullis domesticis adstantibus. » L'Albertini nel suo *Opusculum de Mirab.*, ecc., dice così: « Bibliotheca a Sixto IV constructa cum eius imagine, pulcherrimis picturis exornata, » ma senza nominare il pittore. Vedi anche A. V. Zahn 's *Recherchen nach speciellen Notizen in Vaticanischen Archiv*, 15, Arch. Stor. Ital., serie III, t. VI, p. I (1867), pag. 166-94.

SISTO IV, IL PLATINA ED ALTRI.

Affresco di Melozzo da Forlì nella Pinacoteca Vaticana.

a noi quasi di profilo. Egli, con le braccia abbassate stende l' indice della mano destra verso il pavimento, [1]

Dietro al Pontefice, ritti in piedi e l' uno rivolto verso l'altro, vedonsi di profilo due cardinali, uno dei quali con le braccia semipiegate, tiene nella mano destra chiusa un foglio sul quale appoggia le dita dell'altra mano, e sembra rivolga la parola all'altro cardinale che gli sta di faccia, il quale ha anch' esso nella mano destra un foglio e appoggia l' altra sul braccio destro presso il polso. Anch'esso è rivolto all' altro e lo guarda attentamente.[2] Si crede che essi sieno i ritratti dei due cardinali nepoti del Papa, Pietro Riario e Giuliano Della Rovere, che fu poi Papa Giulio II.

Dall' altro lato, dietro al Platina, stanno ritti in piedi due personaggi vestiti con larghi abiti signorili. Quello più alto di statura, alquanto girato da un lato, guarda dinanzi a sè fuori del dipinto, ed ha le braccia abbassate con le mani entro le larghe maniche. Una doppia massiccia collana d'oro gli pende dalle spalle sul petto. [3] Il secondo gli sta presso, ma un poco più indietro ed è in parte nascosto dal compagno. Il primo ha folti capelli che terminano ricciuti sulla fronte e attorno alla

[1] Il Pontefice ha il capo coperto dal rosso camauro, foderato di ermellino, sulle spalle la mozzetta della stessa stoffa con cappuccio foderato parimente d' ermellino: indossa il bianco camice con maniche strette ai bracci, il quale scende sin quasi al piede, lasciando vedere la sottoposta veste pure bianca. Ha al piede la pantofola rossa con la croce ricamata nel mezzo.

Il Platina indossa una larga e lunga sopravveste di color violetto cinerino, che si stende spaziosa dietro a lui sul pavimento marmoreo, ma è aperta ai lati in modo da lasciar vedere la manica della sottoveste rossa foderata di pelle.

[2] Il primo di questi due cardinali ha larga veste cardinalizia di color rosso, con fodera d'ermellino rovesciata sulle spalle. L' altro pure è vestito da cardinale, ma di colore scuro, ed ha, come il compagno, lo zucchetto in capo.

[3] La veste damascata che indossa è di color violetto, ed è foderata di pelli che veggonsi alle orlature.

faccia alquanto severa e di forma ovale e bislunga, e gli scendono copiosi dietro il collo. Il secondo invece è quasi sorridente, e mostra anche di avere più anni. Ha la testa un po' larga e forme più marcate; i capelli gli coprono in parte la fronte, scendono ai lati della faccia e gli girano dietro alla testa. Indossa una lunga veste, e tiene la mano del braccio destro abbassato alla cintura, che lo cinge a mezza vita.[1] Come all'altro, una collana d'oro gli pende dalle spalle sul petto. Queste due figure sono indicate come i ritratti dei fratelli dei due cardinali, Gerolamo Riario e Giovanni Della Rovere, tutti nepoti di Sisto IV.

È evidente che in questo dipinto il pittore figurò la cerimonia della consegna fatta dal Pontefice al Platina della Biblioteca Vaticana; ed è notevole il modo del tutto privato, quasi in famiglia, con cui tale consegna vien fatta senza pompa di sorta, cosa insolita nella Corte pontificia,[2] giacchè vi si vedono assistere i quattro nepoti di papa Sisto, come se si trattasse della consegna di una Biblioteca particolare dei Della Rovere.

I lineamenti, le forme e l'espressione di ciascuna figura, dimostrano che i ritratti dovevano essere somiglianti, e infatti ha ciascuno propri caratteri individuali. Ciò che guasta alquanto l'effetto è il costume, benchè ricco e signorile, che indossano i due nepoti del Papa, mentre le vesti di quest'ultimo, dei cardinali e del Platina servono invece a dare un carattere bello e

[1] La veste di color rosso lacca è similmente foderata di pelli che ne formano l'orlature.

[2] Quest'affresco fu da noi ricordato nell'edizione italiana della *Vita di Raffaello*, descrivendo la pittura rappresentante Gregorio IX che porge i Decretali ad un avvocato concistoriale, e l'altra dove Giustiniano dà i Digesti a Triboniano; ambedue colorite nella Camera della Segnatura. Vedi il vol. II, pagg. 102-104 della detta edizione. (Firenze, Successori Le Monnier, 1890).

spiccato alle persone, che non mancano di naturalezza, nè di espressione nobile e dignitosa.

Le leggi della prospettiva, come fu avvertito, sono bene osservate sia nella misura della divisione dello spazio, sia nel collocamento assai ben calcolato delle figure. Il disegno è netto e preciso e ben definito; le mani hanno forme gentili ed asciutte, il che non si avverte negli altri lavori del nostro pittore.

I partiti delle pieghe sono resi nei loro particolari in una maniera che risente della Scuola umbra; il colore delle carni tende al giallognolo con ombreggiature bigio-scure, e il tutto è ripassato nelle luci con tinte più chiare, e nelle ombre con tinte più scure. I toni dei colori delle vesti hanno giusto valore, e staccano bene gli uni dagli altri; così i colori dell' architettura nel fondo aiutano la prospettiva lineare, conferendo alla pittura molta apparenza di verità. Le figure sono di grandezza naturale e bene in proporzione con l'ampiezza della sala in cui figurano di trovarsi.

Sotto l' affresco si legge questa scritta:

Templa . Domvm . Expositis . Virgo . Moenia . Pontes :
Virgineam . Trivii . Quod . Repararis . Aqvem.
Prisca licet Nautis Statvas Dare Commoda Portus
Et Vaticanvm lingere Sixte Ivgrvm.
Plvs Tamen Vrbs Deret . Nam Quae . Sqvalore . Latebat.
Cernitvr in Celebri Bibliotheca Loco.

Il dipinto che aveva già sofferto in varie parti, anche per l' intonaco che minacciava di cadere, fu non è molto riparato ed assicurato dal valentissimo e compianto Lais, in modo da non far più temere una rovina.

Affreschi in Loreto.

Nella chiesa della Santa Casa di Loreto abbiamo nella cappella detta del Tesoro alcuni affreschi, dei quali

ora vogliamo discorrere. [1] Non è noto quando fosse eseguita la fabbrica di questa cappella. Sappiamo bensì, come già dicemmo, che il 3 ottobre del 1471 fu architetto dal cordone in su, Marino di Marco de Iadrino veneto, cioè di Zara (che era allora sottoposta al dominio veneziano), il quale fece poi il disegno anche delle Cappelle o Sacristie che più tardi ebbero peraltro a subire dei cambiamenti. [2]

Infatti nell' esterno le finestre sono anch' oggi a sesto acuto, mentre nell' interno furono impiccolite e ridotte ad arco tondo; e si crede che sia opera di Giuliano da Maiano, il quale, come fu detto, condusse a termine l' ingrandimento di quella Chiesa. La modificazione delle Sacristie si ritiene avvenuta dopo il 1479, e cioè quando Marco de Iadrino lasciò il lavoro non compiuto, ripreso poi da Giuliano da Maiano.

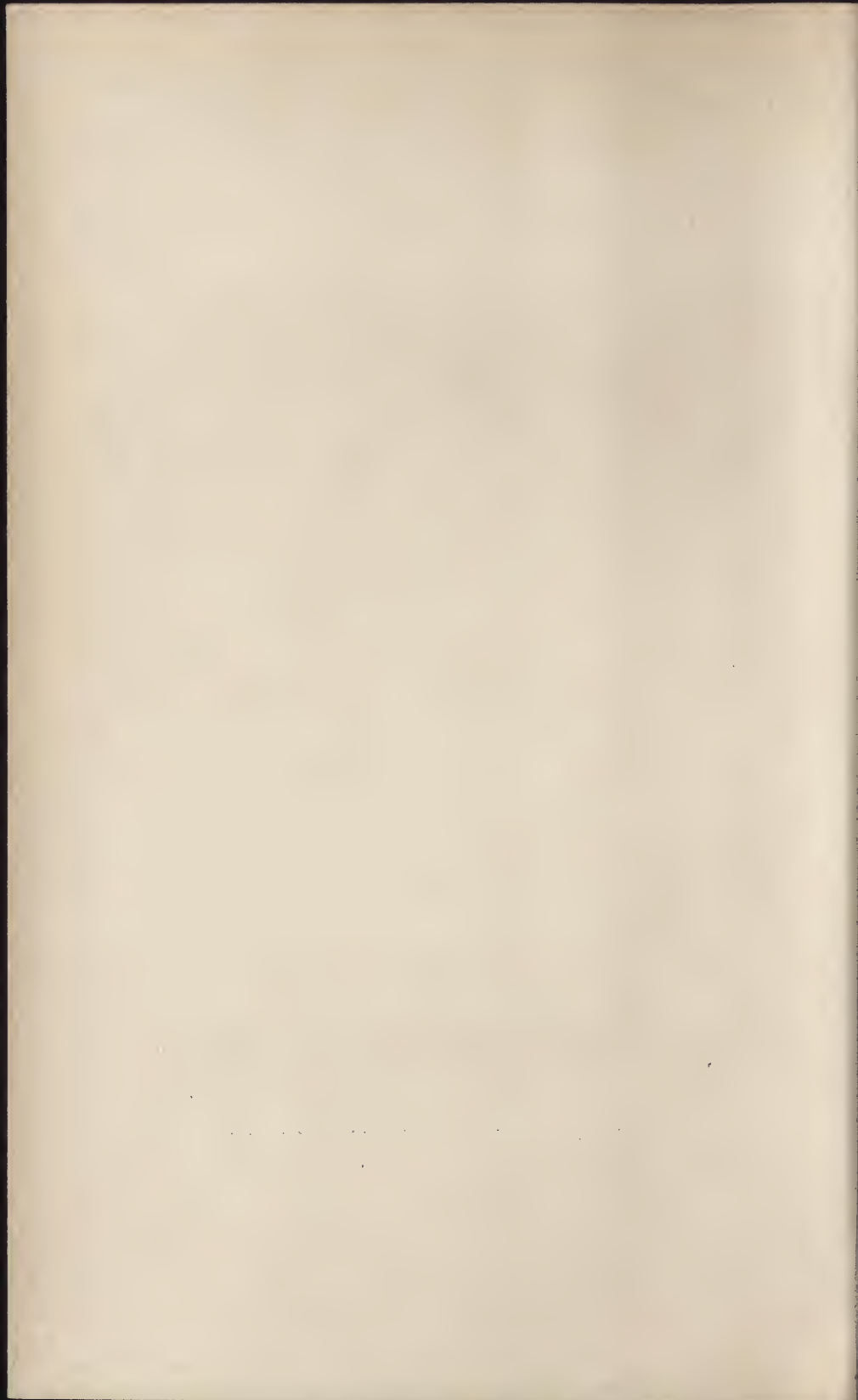
Le porte di legno della detta cappella hanno le armi del cardinale Gerolamo Basso Della Rovere, e gli stemmi che vedonsi nell'interno e nel centro della volta[3] sono pure quelli dello stesso cardinale. Egli nel 1476 era vescovo di Recanati; il 10 dicembre del 1477 cardinale prete di Santa Balbina, protettore dei Carmeli-

[1] Molti anni sono, al tempo del governo pontificio, potemmo ottenere con grande difficoltà di entrare per pochi momenti in questa Cappella, che era chiusa al pubblico, e l'impressione che ne ricevemmo fu che gli affreschi fossero opera dello scolaro di Melozzo, Marco Palmezzani. In seguito la Cappella fu aperta al pubblico, e riveduti quei dipinti ci parvero lavoro di Melozzo, aiutato nell'esecuzione di essi dal suo discepolo. Il signor avv. Pietro Gianuizzi, dietro nostra preghiera, fece ricerche negli Archivi della Santa Casa di Loreto, e trovò le notizie che comunicò anche al signor Dr. Augusto Schmarsow, il quale se ne servì pel suo lavoro su Melozzo. Vedi Schmarsow, op. cit., pag. 132. Crediamo inutile riportarli, essendo ivi riferite le cose più importanti.

[2] Vedi *Vita di Domenico Veneziano* nel vol. V di quest' opera, pagg. 131-132, nonchè la nota 3ª.

[3] Anco in quell'altra cappella ornata di pitture dal Signorelli, veggonsi gli stessi stemmi.

Vol. VIII, pag. 289.

CUPOLA DELLA CAPPELLA DEL TESORO IN LORETO.
Pittura di Melozzo da Forlì.

tani e della Santa Casa di Loreto, e morì nel 1507 in Fabrica nella Diocesi di Civita Castellana.[1]

Melozzo, come abbiamo già notato, trovavasi negli anni 1477-81 in Roma a dipingere nel Vaticano; e se le pitture (di cui a suo tempo parleremo) che si trovavano nella chiesa dei Santi Apostoli in Roma furono eseguite da Melozzo in quel tempo, è evidente che egli non poteva trovarsi anche a Loreto; laonde le ricordate pitture dovettero essere condotte dopo l'anno 1479. E poichè la cappella del Tesoro in Loreto non ha le armi di Papa Sisto, morto nel 1484, ma quelle di Gerolamo Basso Della Rovere, dobbiamo credere che le pitture di quella cappella fossero eseguite da Melozzo dopo la morte del detto Pontefice, e che siano anteriori di tempo ai dipinti di Roma.

In essa cappella di forma ottagonale finse Melozzo un'architettura di stile classico con ricca ornamentazione, il tutto reso con buona scienza lineare e prospettica. In ciascuno dei quattro angoli sui quali posa l'ottagono, ossia la cupola, è dipinto un pilastro per parte, con un grande portone nel mezzo ad arco, che sostiene un cornicione, anco questo con varia e bella ornamentazione a colori, il tutto rilevato con tocchi d'oro. Sul finto cornicione di forma angolare che gira attorno, veggonsi figurati otto Profeti in diversi atteggiamenti, nel mezzo di ciascuna sezione dell'ottagono, seduti su di una seconda cornice, che, a guisa di basso sedile, sta sopra il cornicione.[2]

[1] Vedi Moroni, *Dizionario di erudizione storica ecclesiastica*, volume 59, pag. 195.

[2] Il profeta Baruch vedesi seduto di fronte; ha coperto il mento da grande, ricciuta e folta barba e il capo da folti e ricciuti capelli, che escono di sotto ad una specie di turbante con calotta azzurra, e larga fascia bianca attorno. Indossa una tunica di color violetto, ed è in parte coperto da un ampio e largo manto giallo, foderato di verde, che gli

Dietro ai Profeti v'è in ciascuna sezione dell'ottagono della cupola, un vano a guisa di finestra aperta

copre la spalla, il braccio sinistro e le gambe. La mano destra ha appoggiata sulla tabella ove è scritta la sua profezia: PERSECUTUS EST ENIM TE INIMICVS TUUS, SED CITO VIDEBIS PERDITIONEM IPSIUS ET SUPER CERVICES IPSIUS ASCENDES. BARUCH P. Tiene appoggiata la tabella alla seconda cornice sulla quale è seduto. Colla mano dell'altro braccio disteso accenna in basso, mentre collo sguardo è rivolto a guardare dinanzi a sè alla sua destra.

Segue il profeta Isaia, con la testa coperta solo ai lati dai capelli, e folta barba. Il gomito del braccio sinistro tiene appoggiato sulla tabella, nella quale è scritta la sua profezia: CORPUS MEUM DEDI PERCUTIENTIBUS, ET GENAS MEAS VELLENTIBUS; FACIEM MEAM NON AVERTI AB INCREPANTIBUS ET CONSPUENTIBUS IN ME. ISAIA P. La detta tabella è appoggiata alla cornice su cui sta seduto, ed ha la testa alquanto piegata, sostenuta dalla mano del braccio sinistro, il cui gomito posa sulla tabella stessa. Egli guarda pensieroso in basso, verso cui accenna con la mano dell'altro braccio abbassato, ed ha la tunica di color biancastro, leggermente tinto in giallo. Il manto con fodera azzurra è di color rosso, che gli scende dietro la figura, per riapparirgli sul davanti alla destra, e girargli sulle gambe.

Il terzo profeta è Geremia, il quale siede di fronte a noi sulla cornice, ma con la gamba e col piede sinistro appoggiati alla stessa, ed ha la mano destra sulla tabella dove è scritta la profezia. Una folta massa di capelli gli scende ai lati della faccia sulle spalle; il mento è coperto da grande, folta e ricciuta barba; ha la testa alquanto alzata e rivolta a guardare da un lato alla sua destra, e tiene il braccio sinistro piegato, con la mano aperta e in alto, come in atto di sorpresa. La veste ampia è di color verde cupo; il largo manto è di color rossiccio foderato di color giallo, e gli scende dalle spalle per stendersi sul sedile di fianco a lui. Sulla detta tabella si legge: EGO QUASI AGNUS MANSUETUS QUI PORTATUR AD VIÇTIMAM; ET NON COGNOVI QUIA COGITAVERUNT SUPER ME CONSILIA DICENTES: VENITE, MITTAMUS LIGNUM IN PANEM EIUS, ET ERADAMUS EUM DE TERRA VIVENTIUM. JEREMIAS P.

Il quarto è il patriarca David, che vedesi seduto a noi di fronte con una corona in capo. I capelli ricciuti gli scendono copiosi ai lati della faccia sulle spalle, ed ha barba parimente ricciuta al mento. Tiene appoggiata a sè la cetra, e mentre volge gli occhi in alto, sembra stia suonando e cantando. Ha verde la veste, ed in parte è coperto da un manto giallo. Sulla cetra v'è scritto: DAVID P.

Segue il profeta Amos. Sta seduto di fianco colla testa rivolta di profilo; ha la gamba sinistra sul ginocchio dell'altra e nella mano destra tiene la tabella appoggiata al cornicione, nella quale si legge: AMOS PHROFETA SUPER TRIBUS SCELERIBUS ET SUPER QUATOR NON CONVERTAM EUM: PRO EO QUOD VENDIDERIT PRO ARGENTO PISTUM ET PAUPEREM PRO CALCIAMENTIS. Coll'indice della mano del braccio sinistro abbassato accenna in giù; folta e copiosa massa di capelli ricciuti gli scendono

con ricca cornice, al di là della quale scorgesi il cielo. Nel mezzo di ciascuna di queste otto finestre si presenta a noi di fronte, come se entrasse appunto ora, un Angelo, e questi otto Angeli sono librati in aria con atteggiamenti diversi, alcuni anche in modo da presentare in avanti le piante dei piedi. Ciascuno ha in mano un simbolo della Passione di Nostro Signore.[1]

sulle spalle, ed ha sul capo una berretta rossa. Rossa è pure la veste e verde il manto che si stende dietro e attorno alla persona.

L'altro profeta è Zaccaria, il quale sta seduto quasi di fronte a noi, rivolto alquanto alla sua sinistra. Gli avvolge la testa una specie di turbante formato da una fascia bianca attorno ad una berretta rossa stretta al capo, di sotto alla quale scendono ai lati lunghi e ricciuti capelli sulle spalle. Ha il mento coperto da barba, e volge la testa alquanto verso la sua sinistra per guardare dinanzi a sè. Tiene la mano del braccio sinistro sulla tabella posata sul cornicione e sulla gamba sinistra, mentre accenna in basso colla mano dell'altro braccio abbassato. Ha una veste giallo-chiara con collare azzurro, ed è in parte coperto dal manto rosso, che gli copre il braccio e la spalla sinistra, per riapparire dall'altro lato della figura e girargli attorno alle ginocchia. Nella tabella leggesi la profezia: EXULTA SATIS FILIA SION JUBILA FILIA JERUSALAE. ECCE REX TUUS. VENIT TIBI JUSTUS ET SALVATOR IPSE PAUPER ET ASCENDENS SUPER ASINAM ET SUPER PULLUM FILIUM ASINAE. ZACHARIAS P.

Segue il profeta Abdia. Egli siede di fronte a noi, ma alquanto rivolto alla sua destra; ha la sommità della testa calva, ma dai lati di essa scendono copiosi i capelli sulle spalle. Sembra cogitabondo in atto di guardare in basso verso la sua destra, dove accenna coll'indice della mano del braccio sinistro piegato, mentre tiene l'altra mano sulla tabella. Manca parte della veste di colore azzurro, ed è in parte coperto dal largo manto giallo che gli si stende ai lati. Sulla tabella vi sono queste poche lettere della sua profezia: INVALUERUNT ADVERSUM TE VIRI PACIS TUAE, QUI COMEDUNT TECUM PONENT INSIDIAS SUBTER TE. ABDIAS P.

L'ultimo profeta è Ezechiele, che siede di fronte a noi, ed esso pure è in parte senza capelli, che soltanto gli cadono ricciuti e copiosi ai lati della testa sulle spalle. Volge il capo e lo sguardo in alto, mentre ha la mano sinistra abbassata ed aperta e l'altra appoggiata sulla tabella. È coperto da veste di color verde e da un manto di color violetto caldo. Della profezia, in parte mancante, si legge: SPIRITUS QUOQUE LEVAVIT ME ET ASSUMPSIT ME ET ABII AMARUS IN INDIGNATIONE SPIRITUS MEI: MANUS ENIM DOMINI ERAT MECUM, CONFORTANS ME DIXIT: APERI OSTUUM ET COMEDE QUAECUMQUE EGO DO TIBI. EZECHIEL P.

[1] Sopra il profeta Baruch vedesi sospeso per aria l'Angelo, di fronte a noi, con una borsa nella mano destra abbassata e la corda

Intorno alle sezioni, nella parte superiore presso la testa degli Angeli, seguendo la forma dell'ottagono e a modo di corona, vi sono molte testine di Angeli con sei ali (Serafini e Cherubini). Questa corona d'Angeli divide la parte testè descritta dall'altra, che termina al centro della vôlta col rimanente delle sezioni

nella mano dell'altro braccio allungato. (Si allude al tradimento di Giuda). Osserva da un lato verso la sua sinistra: ha la veste rossa coperta in parte da un manto giallo foderato di verde, ed è ad ali aperte di color cenerino.

Sopra Isaia l'Angelo è rivolto alquanto verso la sua sinistra; reca nelle mani, appoggiata alla spalla destra, la colonna, e guarda in basso. La manica rossa della veste è un po'aperta nella parte di sotto, lasciando così vedere la bianca camicia. È coperto da un manto verde foderato di rosso, ed ha ali di colore tendente all'azzurro.

L'Angelo che sta sopra a Geremia è veduto quasi di fronte a noi, rivolto esso pure a guardare in basso, dove accenna coll'indice della mano sinistra abbassata. Nell'altra mano del braccio piegato a sè, tiene la croce che appoggia alla spalla. Indossa una veste bianca, in parte coperta da un manto rosso, ed ha le ali spiegate di color chiaro.

L'Angelo che sta sopra a David si presenta a noi di fronte, ma con gli occhi rivolti al cielo. Tiene il martello e i chiodi nella mano del braccio sinistro alquanto alzato, e con l'indice dell'altra mano con braccio piegato accenna ai simboli della Passione. Ha la veste rossa foderata di verde ed ali distese di colorito biancastro.

L'Angelo che sta sopra Amos si presenta anch'esso di fronte a noi e guarda dinanzi a sè. Nella mano destra distesa tiene le tanaglie, mentre accenna in giù con l'indice dell'altra mano abbassata. Ha veste azzurra, in parte coperta dal manto rosso, e le ali spiegate di color chiaro.

L'Angelo sopra Zaccaria è veduto per tre quarti, con la testa di profilo, rivolto alquanto verso la sua destra. Ha il braccio sinistro sotto il manto rosso che lo copre in parte, e reca nell'altra mano un ramoscello fiorito. Dall'apertura della manica della veste di color verde si scorge la bianca camicia: le ali di color ceruleo-chiaro sono aperte.

L'Angelo che sta sopra Abdia si presenta a noi di fronte e porta sul braccio destro piegato a sè l'agnello, che tiene appoggiato al petto. Guarda in giù, dove accenna con l'indice della mano del braccio sinistro abbassato. Ha veste rossa e le maniche verdi dalle cui aperture scorgesi la bianca camicia. Le ali distese sono di color cinerino.

L'Angelo che sta sopra Ezechiele è veduto per tre quarti, alquanto rivolto verso la sua destra, e con la testa e lo sguardo guarda in basso. Nella mano del braccio destro allungato ha il calice, e tiene abbassata l'altra mano. La veste è di color giallo con larghe maniche bianche, e le ali distese sono di color giallo chiaro.

dell' ottagono, le quali vanno via via restringendosi sino al centro. Ivi un' altra ricca ornamentazione si alterna, con fondo dorato od azzurro, avendo nel mezzo o due delfini con vasi e fogliame, o una testina d' Angeletto con attorno cornucopie e fogliami svariati. Nel centro poi dell' ottagono è figurata una corona di quercia legata con nastri (lavoro questo di stucco colorato) avente nel mezzo, su fondo dorato, lo stemma dei Della Rovere sormontato dal cappello cardinalizio.

Abbiamo qui un' opera notevole per la buona divisione dello spazio, per lo studio dell' architettura classica, per la sfarzosa ornamentazione e per il buon uso delle leggi prospettiche assai ben combinate con le proporzioni, i movimenti e le forme delle figure e col piegar delle vesti. Considerando l' armonia che vi è tra l' insieme e i particolari di quest' opera, si direbbe che essa fu eseguita tutta di getto.[1] Tuttavia dobbiamo persuaderci ancora, che il seguire rigorosamente le regole della geometria e della prospettiva nelle figure, nei loro movimenti e negli accessori, produce naturalmente una certa durezza, angolosità di forme ed immobilità; oltre di che si nota nell' occhio e nella pupilla una certa fissità di sguardo.[2]

Nelle figure dei Profeti si riscontrano nondimeno caratteri, movimenti, tipi e forme regolari e svariate; notevoli sono poi i partiti delle vesti a masse spaziose. Gli Angeli hanno forme e lineamenti regolari con abbon-

[1] Assai saviamente Sebastiano Serlio, nella sua opera sulle *Regole generali di Architettura* (lib. IV, cap. 11, pag. 70), riconosce mirabile questa opera con queste parole: « E questo sotto in su si vede haver osservato Melozzo da Forlì, pittor degno, ne i passati tempi, in più luoghi d'Italia e fra gli altri ne la sacrestia di Santa Maria da Loreto in alcuni Angeli, ne la volta di cotal Sacrestia. »

[2] I quali caratteri riscontreremo anche nei dipinti di Giovanni Santi, e più manifesti ancora nelle opere di Marco Palmezzani, scolaro di Melozzo.

danti e folte capigliature, che contribuiscono a rendere piacenti quelle figure, mentre i colori sono scelti giudiziosamente e i toni locali calcolati per modo da giovare a dar rilievo ai corpi.[1]

Sisto IV e il cardinale Riario non furono i soli mecenati di Melozzo. Si vuole che il conte Gerolamo Riario, signore di Forlì, lo conducesse a Roma e lo nominasse suo gentiluomo e scudiero.[2] Fra Luca Pacioli ci riferisce che egli era in costante corrispondenza con quel signore quando stava fabbricando il suo palazzo in Roma.[3]

In questo frattempo la città di Forlì, la cui fedeltà agli Ordelaffi aveva durato molto tempo, si sciolse da ogni soggezione a loro e si diede, nel 1480, alla Santa Sede. La persona alla quale Sisto IV volle affidata l'amministrazione di quella città, fu appunto Gerolamo Riario, il protettore di Melozzo.

Il Pestapepe in Forlì.

È indicato come opera del nostro pittore l' affresco assai guasto che trovasi in Forlì, nel quale essendo rappresentato un uomo che pesta in un mortaio, prese perciò il nome di Pestapepe.[4]

[1] La pittura di questa cupola può dirsi in buono stato di conservazione, sebbene qualche parte delle vesti sia mancante di colore, e si osservi qua e là qualche macchia scura. Hanno patito danni alcuni dei profili delle cornici e dei finti pilastri, che, agli angoli delle pareti dell'ottagono, sostengono il finto arco su cui posa il dipinto cornicione della cupola. Tra un pilastro e l'altro furono date più mani di bianco, salvo che ad uno dove vedesi la pittura rappresentante l'entrata di Cristo in Emaus, e nel fondo, sul colle, la fabbrica del Santuario di Loreto. Questo è un dipinto ricco di episodii, ma con un'arte molto inferiore non solo a quella di Melozzo, ma ancora a quella di Marco Palmezzani.

[2] Leone Cobelli, ap. Reggiani, op. cit., pag. 39.

[3] Pacioli, *De Divina Proportione*, Cap. 57, p. I, pag. 18.

[4] Vedi Casali, *Guida per la città di Forlì*, op. cit., pag. 67.

Questo affresco è pure ricordato dal Lanzi. *Storia della pittura*, (6ª edizione, Milano 1823), vol. V, pag. 40, il quale dice che: « A Forlì additasi una facciata di spezieria con rabeschi di ottimo stile, e sopra l'uscio è una mezza figura assai ben dipinta, in atto di pestar droghe, opera, dicesi, di Melozzo. »

Vedesi questa figura di tre quarti, rivolta alquanto verso la sua sinistra; ha le braccia alzate e tiene fra le mani stretta una grande mazza di ferro, in atto di spingersi alquanto in avanti, come per battere a forza nell' ampio mortaio che gli sta davanti. La figura ha tipo volgare, forme ossute e capelli corti; indossa una veste di color bigio-giallastro-scura, cinta a metà della vita, che gli arriva sino a metà delle cosce, ed è aperta in modo da far vedere la camicia. Le gambe sono nude. Dai lineamenti, dalla contrazione dei muscoli della faccia, dai due nei che si vedono in essa, dallo sguardo fisso e dalla mossa della figura, dobbiamo riconoscere una fedele riproduzione d' un garzone addetto a simili servigi nella spezieria.

La tinta delle carni tende al bruno chiaro, e le ombre sono ripassate con tratti di colore più scuro.

La figura è di grandezza naturale dentro una finta intelaiatura di forma rettangolare, (come se fosse una finestra) al di là della quale scorgesi il cielo azzurro.

Delle pitture che vengono indicate in Forlì come lavoro di Melozzo, solo questa ci sembrò mostrasse caratteri da potersi attribuire a lui. [1]

Benchè siano attribuiti a Melozzo, come più innanzi diremo, gli affreschi che si vedono in una delle cap-

[1] La prima volta che fummo a Forlì, or sono molti anni, facemmo ricerca di questa pittura, e venimmo a sapere che già da tempo era stata segata col muro sul quale era dipinta, e posta in una cassa che trovavasi sul pianerottolo a metà della scala che conduce alla Pinacoteca di quella città. Ottenemmo che la cassa ci fosse aperta, e trovammo che il dipinto era assai malandato, sporco e svanito nelle tinte; il che si vedeva specialmente nella faccia. Dopo alcuni anni tornammo a Forlì e lo trovammo in assai peggiore stato di conservazione: il volto mancava di alcune parti, e la pittura era stata collocata entro la parete di una scuola di disegno al pianterreno. Finalmente, ma troppo tardi, da persona pratica di tali lavori si provvide ad assicurare ciò che era rimasto da una maggiore rovina. Ben poco si scorge ora dell' originale, laonde non possiamo darne un giudizio sicuro.

pelle nella chiesa di San Gerolamo in Forlì, e benchè vi si riscontri una certa somiglianza coi suoi dipinti, dobbiamo però riconoscere che essi sono opera di Marco Palmezzani, come di lui sembrano altre pitture in tavola assegnate a Melozzo.

Anche nei lavori di Giovanni Santi, che nei versi citati da noi della *Cronaca* chiama Melozzo « *a lui sì caro* », si riscontrano caratteri che ricordano quelli dei dipinti del nostro pittore. Da ciò si argomenta non solo che il Santi conobbe Melozzo, ma che si trovarono insieme per qualche tempo nella stessa città. Nè di ciò possiamo dubitare considerando i dipinti che in breve ricorderemo, rappresentanti il Duca d'Urbino col figlio Guidobaldo che si trovano in Windsor, o le quattro Allegorie, due delle quali sono nel Museo di Berlino, e due nella Galleria Nazionale di Londra; o la tavola in cui si vedono parimenti ritratti il Duca d'Urbino col figlio, che è nel palazzo Barberini in Roma, i quali lavori sono ora attribuiti a Melozzo, ed adornavano un tempo il palazzo ducale di Urbino.

Ritratti del Duca d'Urbiuo e del figlio in Windsor.

Il dipinto su tavola che trovasi nel castello di Windsor fu trovato molti anni sono da Vitale de' Tivoli nelle vicinanze di Firenze in casa di un contadino, ed era in pessimo stato di conservazione, come lo vedemmo noi in Firenze molto sporco e macchiato, per non dire annerito. Il restauratore Cortazi lo ripulì e restaurò, facendogli naturalmente perdere molto del suo carattere originale; poi, comperato dal negoziante Woodburn, che lo portò a Londra, venne venduto al principe Alberto e collocato nel castello di Windsor.

In questa tavola di forma bislunga, ma più larga che alta, è figurata una sala aperta il cui soffitto è sostenuto sul davanti da due colonne e due pilastri laterali, avente un lucernario di forma ottagonale, da cui riceve la luce.

Di profilo e quasi nel mezzo, a destra dello spettatore, sta seduto in un seggiolone il duca Federico vestito delle vesti ducali, con un' alta berretta in capo, il quale posa la mano sinistra su di un libro chiuso tenuto quasi ritto sul ginocchio. Dinanzi e presso a lui, ma in piedi, vedesi pur di profilo il figlio Guidobaldo (un fanciullo di otto o nove anni) sfarzosamente vestito, con in testa un berretto orlato di perle. I due paiono intenti ad ascoltare un uomo barbuto con berretta in capo e veste in forma di toga, che sta a loro in faccia presso ad un banco su cui tiene un libro aperto, e nel quale mostra di leggere, creduto Vittorino da Feltre.

Nella parete del fondo vedonsi alcuni uomini col capo coperto da berrette, in isvariati atteggiamenti, che stanno guardando. A destra dello spettatore tre altri personaggi della corte di Federico sono seduti davanti ad un banco, pure con alte berrette in testa, e vestiti abbastanza signorilmente. Sono rivolti dallo stesso lato del Duca e del figlio, in atto di ascoltare ciò che insegna Vittorino da Feltre.

Sulla cornice che sostiene il soffitto leggesi la scritta:

FEDERICVS DVX VRBINI MONTIS F. (cioè *Feretri*).

Dall'età che mostra il duca Federico sembra potersi credere che il dipinto fosse eseguito circa un anno prima della sua morte (che seguì nel 1482), quando appunto il figlio Guidobaldo aveva circa nove anni.

La perizia con cui è condotta la prospettiva dell'interno della sala, messa in pratica anche nelle figure, la maniera con cui sono rese le forme e il disegno, tutto c'induce a credere che Melozzo sia l'autore del dipinto, nel quale nonostante i danni sofferti si può riconoscere che l'esecuzione è più ardita, più naturali

sono l'azione e l'espressione delle figure, e più ampi i panneggiamenti di quanto non siano gli altri lavori condotti da Melozzo in Roma. [1]

La Galleria Nazionale di Londra possiede due pitture, che nel Catalogo si dice essere quadri di una serie di dipinti eseguiti da Melozzo per il duca Federico d'Urbino circa l'anno 1480. Due altre pitture della stessa serie, di cui parleremo or ora, trovansi nel Museo di Berlino.

La Rettorica e la Musica nella Gall. Naz. di Londra.

Nelle dette pitture della Galleria Nazionale di Londra si crede siano figurate la Retorica e la Musica. La prima è una donna seduta in un trono marmoreo piuttosto pesante, che ci ricorda alquanto la forma delle cattedre sulle quali seggono le Virtù dipinte dai Pollaioli [2] o la Fortezza del Botticelli, [3] o del trono nella tavola colorita da Cosimo Rosselli, rappresentante la Madonna col Putto, San Giovannino e Santi, che prima trovavasi nella chiesa di Santa Maria de' Pazzi in Firenze, e che ora si conserva nella Galleria degli Ufizi. [4] Tuttavia il trono marmoreo del dipinto di Londra ha forma più severa ma più pesante dei ricordati, e vi si accede per quattro gradini coperti da un tappeto verde riccamente lavorato.

Sopra uno di questi, a sinistra dello spettatore, vedesi un personaggio con veste di color rosso e nero,

[1] La figura indicata per quella di Vittorino da Feltre è la più danneggiata, ma offese sono anche le tre figure del fondo presso la porta. Delle tre figure sedute dietro al Duca, la meno rovinata è quella che si presenta per prima sul davanti; tuttavia ebbero restauri le figure del Duca e del suo figliuolo, e lo stesso può dirsi del colore del fondo.

Tutto dimostra che il dipinto venne probabilmente preparato a guisa di chiaroscuro, con sostanza di colore e con un metodo di tempera mista ad olio; la pittura fu poi condotta a termine, specialmente nelle carni, con tinte trasparenti, mentre i colori delle vesti sono decisi e vigorosi di tinta.

[2] Vedi vol. VI di quest'opera, *Vita dei Pollaioli*, pag. 106.

[3] Ivi, *Vita del Botticelli*, pag. 221.

[4] Vedi in questo volume la *Vita di Cosimo Rosselli*, pag. 171.

e berretto rosso che gli pende dietro le spalle giungendo quasi a mezzo della vita.[1] Egli si presenta a noi quasi di schiena, tenendo dinanzi alla figura muliebre che è seduta in trono un libro aperto, al cui contenuto essa accenna coll'indice della mano destra rovesciata sul medesimo, mentre guarda dinanzi a sè fuori del quadro. Sul fregio della parte superiore leggesi questo frammento d'iscrizione:

VX VRBINI MONTES FERETRI AC.

La Musica rappresenta parimenti una donna seduta in un trono di forma simile a quello testè mentovato, e anch'essa è riccamente vestita e adorna come la prima di molte gemme. Veduta di faccia, ha nella mano destra alquanto alzata un libro chiuso in atto di presentarlo a un giovine signore riccamente vestito, che posa un ginocchio sopra uno dei gradini pei quali si sale al trono. Coll'indice della mano sinistra abbassata gli accenna anche un piccolo organo portatile, collocato sopra una base alla sua sinistra, mentre su quello superiore si vede la berretta del ricordato personaggio. Dicesi che nel giovane è ritratto Costanzo Sforza, cognato di Federico, e infatti mostra lo stesso profilo di una medaglia dell'anno 1474.

Sul fregio della cornice del fondo è scritto:

ECLESIAE CONFALONERIUS.[2]

[1] Lo Schmarsow dice che non è possibile precisare chi sia quel giovane signore, perchè per la sua posizione non possiamo discernere bene i suoi lineamenti. Potrebbe essere forse Bernardino Ubaldino figlio del conte Ottaviano Ubaldini. Op. cit., pag. 90.

[2] Il primo di questi due dipinti, quello cioè rappresentante la Rettorica, è indicato nella Galleria Nazionate di Londra col n. 755, l'altro col n. 756. Sono in tavola, e le figure poco minori della grandezza naturale.

Nel catalogo della Galleria è detto, come abbiamo notato, che le ricordate tavole sono due delle sette che si trovavano nel palazzo di

La Dialettica e l'Astronomia nel Museo di Berlino.

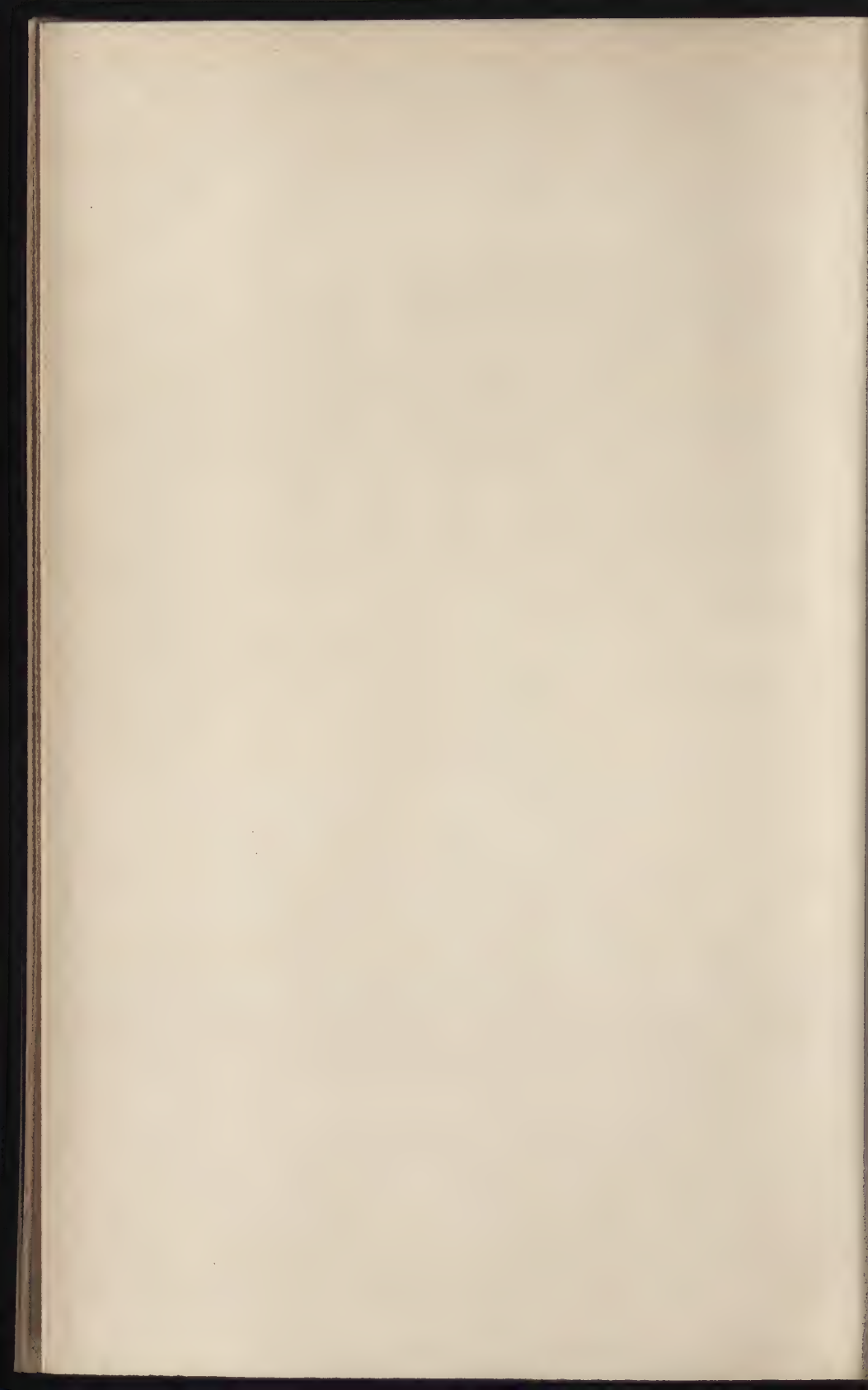
Venendo a dire delle due pitture che si trovano nel Museo di Berlino, e che rappresentano la Dialettica e l'Astronomia, si vede rappresentata la prima in forma di donna assisa su ricco seggio a cui si accede per quattro gradini coperti da tappeto, in un interno di stanza messa in prospettiva; la qual donna è nobilmente vestita, coi capelli in parte coperti da un panno e da un velo trasparente, che le scende ai lati della faccia e del collo sulle spalle. È alcun poco piegata con la persona e rivolta cogli occhi ad un personaggio che le sta inginocchiato dinanzi, veduto da noi alquanto di schiena, con la testa di profilo. Egli stende le mani in atto di ricevere un libro che la donna gli porge, ed è vestito signorilmente, con forme carnose, con fronte e parte del capo senza capelli, i quali però gli scendono ricciuti dalla nuca sino quasi sulle spalle. Una larga sopravveste gli copre tutta la persona (fatta eccezione delle braccia che vengon fuori dalle aperture di essa) e si delinea con abbondanti pieghe intorno a lui sul gradino per scendere fino al pavimento.

Urbino, e passarono in seguito presso il principe dei Conti, il quale le vendette al signor William Spence in Firenze nel giugno del 1866. Le iscrizioni surriferite sono parti della seguente che si legge nel cornicione del cortile del palazzo d'Urbino: FEDERICUS URBINI MONTIS FERETRI AC DURANTIS COMES SANCTAE ROMANAE ECCLESIAE CONFALONERIUS ATQUE ITALICAE CONFEDERATIONIS IMPERATOR, ecc.

Quando noi vedemmo tempo addietro i due dipinti in Firenze, allora che erano presso il principe Conti, ci parve ci ricordassero le figure allegoriche delle Virtù dei fratelli Pollaioli, non solo per la forma dei seggi su cui stanno la Retorica e la Musica, ma anche per il colorito, per una certa vischiosità di tinte, per una tinta brunastra nelle carni sovraccarica di colore nelle ombre, pei colori forti ed uniformi delle vesti e finalmente per il modo con cui sono trattati gli accessori. Erano allora molto macchiati e sporchi di polvere, con tinte alquanto svanite; ma riveduti poi nella Galleria Nazionale di Londra ci parvero molto mutati, poichè i colori erano belli e freschi come se le pitture fossero or ora uscite dalla bottega del pittore. Ciò si può riconoscere agevolmente se si confrontino con le altre del Museo di Berlino.

Vol. VIII, pag. 300.

LA DIALETTICA.

Pittura di Melozzo da Forlì nel Museo di Berlino.

Sul secondo gradino è collocata la berretta simile di forma a quella usata dal duca Federico.[1] La nicchia del seggio si unisce per mezzo di una cornice sostenuta da pilastro scannellato con capitello, e nel mezzo di essa cornice è confitto un pernio dal quale sporge una specie di bracciuolo, che sostiene un cerchio a guisa di larga campanella rovesciata, in figura di elegante lavoro in bronzo. Su questo è un' aquila coronata, ritta e ad ali mezzo aperte, la quale con uno degli artigli tiene ritto ed appoggiato su quel tondo lo stemma del duca Federico. Infatti nel mezzo dello scudo vi si vedono la tiara con tre corone e le chiavi pontificie. Da ciò si desume che il dipinto dev'essere stato eseguito dopo il 1474, quando cioè Federico fu fatto Gonfaloniere della Santa Sede. Nella cornice che gira intorno alla sala, sopra la nicchia del seggio, leggesi: DURANTIS COMES SER. Nella parete a destra v'è una finestra.[2]

L' altra tavola da noi veduta molti anni or sono (sebbene non esposta nella Galleria di Berlino a causa del suo cattivo stato di conservazione), trovasi ora nella detta Galleria, dove è indicata, col n. 54 A, quale opera di Melozzo da Forlì; e in verità, dai caratteri del dipinto è agevole riconoscervi la mano di chi eseguì le altre tre tavole già menzionate.

[1] Questo ritratto somiglia, sia per l'età, sia per l'aspetto sano e robusto, più a quello della tavola di Piero della Francesca ricordata nella Galleria di Milano, anzichè all'altro della Galleria degli Ufizi in Firenze. Il duca peraltro mostra d'essere qui più attempato che nel quadro di Brera.

[2] La pittura è indicata col n. 54. Ha alquanto sofferto e fu anche in alcune parti restaurata, come può in particolare notarsi nelle vesti della figura muliebre e in quelle del Duca, sebbene meno. La tavola è grande quanto quella della Galleria Nazionale di Londra. La prima volta che fu da noi veduta nel Museo di Berlino era indicata nel catalogo (1851) come opera di Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino, ma nel nuovo catalogo è attribuita a Melozzo da Forlì. Il dipinto pervenne dalla Raccolta Solly nel 1891.

La figura allegorica dell' Astronomia sta seduta in trono di stile somigliante a quello della tavola rappresentante la Dialettica, sebbene di forma alquanto diversa. La donna si presenta a noi per tre quarti e mostra un' età piuttosto avanzata. Porta intorno al capo ed al collo un panno fine, ed un altro sovrapposto le copre metà della testa cingendola, e le scende lungo la schiena. Ha le braccia coperte da maniche ricamate e la persona da una sopravveste o manto, che le avvolge in parte le spalle, metà delle braccia, le gambe e si stende a larghe pieghe sulla base del trono. Con la mano sinistra abbassata pare tenga un libro, mentre tra le dita dell'altra mano alquanto alzata tiene il manico di una sfera. Porge l'uno e l'altra ad un personaggio che le sta dinanzi inginocchiato sul primo dei gradini che mettono al trono, coperti da un tappeto di tessuto simile a quello delle altre tavole già menzionate. Egli si presenta a noi quasi di profilo rivolto alla donna, e sta con le mani delle braccia alzate in atto di ricevere il libro e la sfera. Indossa un largo abito foderato di ermellino con ampia sopravveste, che scende dilatandosi sul pavimento. Rappresenta un uomo d'età virile con lunghi e ricciuti capelli, che gli cadono copiosi sino alle spalle, e con folta e lunga barba.[1]

La parte della sala in cui svolgesi la scena è messa in prospettiva ed è veduta d' angolo: nel mezzo di essa si apre una finestra rettangolare, per la quale scorgesi la campagna.[2]

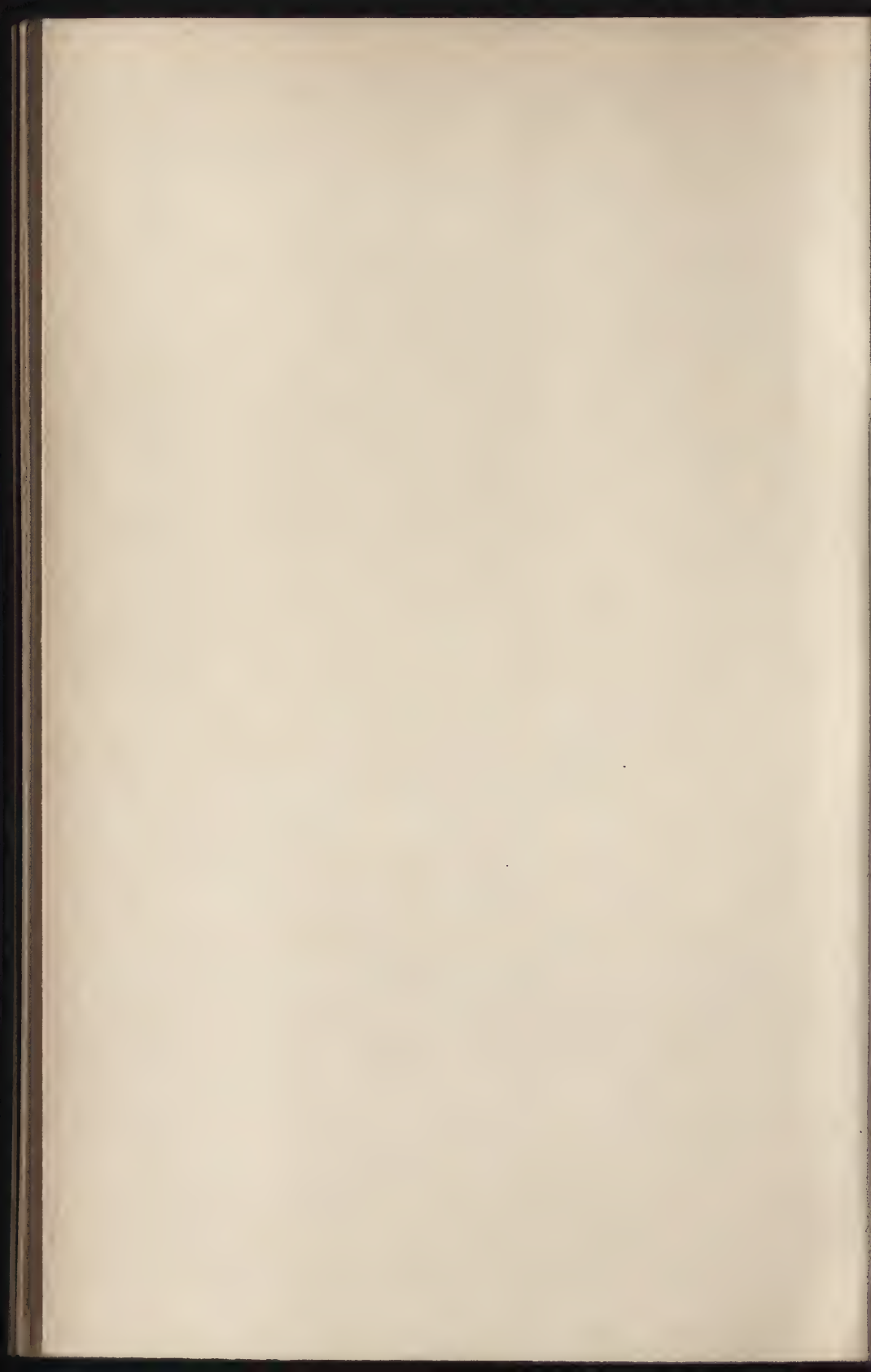
[1] Il personaggio quivi ritratto si crede possa essere il conte Ottaviano Ubaldini, figlio di Bernardino Ubaldini della Carda, e di una figlia naturale di Guidantonio d'Urbino. Vedi Schmarsow, pag. 87.

[2] La pittura ha grandemente sofferto. Furono malamente ridipinte le vesti della figura virile, e fu rinnovata la parte del pavimento che è più vicina a noi. La tavola è grande quanto l'altra della Galleria di Berlino e di quelle della Galleria Nazionale di Londra, e pervenne dalla Raccolta Solly.

Vol. VIII, pag. 302

L'ASTRONOMIA.

Pittura di Melozzo da Forlì nel Museo di Berlino.

Il Duca d'Urbino col figlio, nel Pal. Barberini in Roma.

Abbiamo veduto nel palazzo Barberini in Roma un' altra tavola, in cui è dipinto un soggetto simile a quelli testè descritti. Nell' interno di un gabinetto veduto d' angolo e messo in prospettiva, sta di profilo Guidobaldo duca d'Urbino in un seggiolone. È a capo scoperto in atto di leggere un libro che tiene con le mani aperto davanti a sè, appoggiato ad un leggio infisso nella parete, sul quale vedesi un copricapo d' acciaio, a forma di cono, lavorato con perle e foderato di rosso. [1]

Il Duca è vestito dell' armatura e dal fianco gli pende la spada; l' elmo è posato dinanzi a lui in terra. Presso al detto Duca sta il suo giovine figlio ritto in piedi e veduto da noi di fronte, che nella mano destra tiene lo scettro, e appoggia per metà sulle ginocchia del padre l' altro braccio. Ha in capo una corona con pietre preziose. [2]

[1] Non è certo questa la berretta ducale usata dal Duca. Discorrendo di ciò col signor Böde, direttore del Museo di Berlino, questi ci disse riconoscere, sia per la forma, sia pel lavoro, che questo deve essere un oggetto orientale, e forse un regalo mandato al Duca da Assum Cassan, Scià di Persia, in occasione di un'ambasceria che doveva sollecitare l'aiuto del Duca per la guerra contro i Turchi. Sappiamo che la detta ambasceria giunse in Urbino nel 1471.

[2] Così descrive Cammillo Bonnard nella sua opera: *Costumes hystoriques des XII, XIII, XIV, XV et XVI siècles* (Paris, A. Lévy, 1861, pag. 147) i costumi dei due personaggi ritratti: « Il duca d'Urbino veste un manto di broccato color rosso-lacca guarnito e foderato di ermellino. È decorato dell'Ordine del Toson d'oro e di quello della Giarrettiera, che ha fondo verde con fibbia d'oro, gioie, ed è terminato da una grossa perla. L'orlo della maglia è, al collo, dorato. L'armatura è d'acciaio con chiodi dorati; la maglia sotto al ginocchio è filettata d'oro. L'impugnatura della spada ed i fiocchi sono di color rosso lacca; il pomo e la guardia dorati. Il fodero è di color cinabro e sostenuto da due lacci del medesimo colore. La sedia è verde con palle e chiodi dorati, ed ornata di perle e di fiocchi di color rosso lacca. L'elmo è d'acciaio con chiodi d'oro ed un laccio rosso. Il bastone del comando è di un legno giallastro. Il libro ha la fodera rossa con fermagli dorati. Il leggio è di noce e sostiene il berretto ducale, (il cui fondo è rosso) ricamato di perle.

Il figlio del Duca porta un berrettino ricamato di perle con una gemma sulla fronte. Una collana di perle gli scende sul petto, termi-

In Urbino trovavasi anche una serie di ritratti la cui tecnica, il colore ad olio, e le forme mostravano caratteri ultramontani, misti ad un fare ed a forme che ricordano la maniera dei pittori della Scuola italiana. I detti ritratti erano, come c' informa il Baldi, [1] nel palazzo ducale di Urbino, e passarono in eredità alle famiglie Barberini e Sciarra. Quelli che appartenevano ai principi Sciarra, in numero di 14, furono ceduti al marchese Campana, nella cui Galleria li vedemmo la prima volta, e poscia andarono con altri oggetti d'arte, a far parte del Museo Napoleone. [2] Ora sono nel Museo del Louvre.

Rappresentano i ritratti di Platone, di San Tommaso, del Bessarione, di Virgilio, di Solone, di Pietro Apponio, di Dante, di Sant' Agostino, di San Gerolamo, di Vittorino da Feltre, di Aristotele, di Sisto IV, di Tolomeo e di Anneo Seneca.

Nella Galleria Barberini si hanno i ritratti di Salomone, di Mosè, di Gregorio Magno, di Alberto il Grande, di Pio II, di Ambrogio Boezio, d' Ippocrate, di Omero, di Scoto di Smirne, del Petrarca, di Cicerone, di Bartolo Sentinate e di Euclide.

nata da un gemma. Lo zimarrino è di broccato d'oro guarnito di ermellino. La cintura, la cui estremità gli pende sul davanti, è ornata di perle. Lo scettro è d'oro. Le maniche di sotto sono rosse con un ricamo d'oro. Le calze sono bianche e le scarpe di color rosso cupo. »

Questo quadro, che ha figure di grandezza naturale, trovasi nel palazzo Barberini di Roma, ed era attribuito alla Scuola transalpina. I contorni e i panneggiamenti delle figure sono angolosi. La pittura è lavorata con sostanza di colore, le carni hanno tinte olivastre con ombre alquanto oscure. Le mani sono di forma grossa e larghe, con dita grosse e nodose. I quali caratteri si osservano, più o meno, negli altri dipinti già ricordati, fatta eccezione di quella rappresentante Sisto IV che consegna al Platina la biblioteca, ove le mani, come già si avvertì, hanno forme gentili ed asciutte. Anche questo dipinto ci pare opera di Melozzo da Forlì.

[1] Vedi *Descrizione del palazzo ducale di Urbino*, 1557.

[2] Nel Museo Napoleone erano indicati coi numeri 263-276.

I quali ritratti dovettero essere eseguiti prima dell'anno 1482, anno della morte di Federico, e di essi l'Accademia di Venezia possiede dieci disegni fatti da Raffaello, quando era giovane, copie dell'Urbinate di altrettanti ritratti che stavano a' suoi tempi nel palazzo d'Urbino. [1]

Il carattere che questi ritratti del Louvre e di Roma presentano, non può dirsi per tutti identico: Solone è dipinto con uno stile che ricorda la maniera fiamminga; Dante ricorda la maniera italiana; Sant'Agostino è di scuola fiamminga; San Gerolamo sembra lavoro d'un artista che prese a modello le opere di Van der Weyden; Vittorino da Feltre risente della maniera italiana. Questo miscuglio di caratteri apparisce per varie ragioni: alcune figure hanno più che altre movimenti disinvolti; il sistema di colorire ad olio è per alcuni di essi quello proprio della Scuola fiamminga; così per essi è fiammingo il disegno, i panneggiamenti sono angolosi, e le mani grossolane; la maniera è ardita e il colore è trasparente, bruno-olivastro e vitreo, che lascia trasparire i contorni tracciati sull'imprimitura della tavola. Le ombreggiature hanno più sostanza di colore e perciò rilevano alquanto sulla superficie. Lo stile straniero ci suggerisce naturalmente il nome di Giusto di Ghent, che trovavasi a lavorare in Urbino negli anni 1465-1475. [2] È da credere adunque che egli modificasse la sua maniera di dipingere vedendo in Urbino i lavori di Piero della Francesca, di Giovanni Santi e di Melozzo da Forlì. Che in Urbino fosse un artista d'oltremonte, ce lo dice Vespasiano da Bisticci,

[1] Vedasi per questi disegni la nostra *Vita di Raffaello*, edizione dei Successori Le Monnier, 1884, vol. I, pag. 81 e seg.

[2] Vedasi le nostra *The Early Flemish Painters*, 2ª edizione (London, John Murray), pag. 177, nonchè la nota a pag. 178.

il quale narra che « Federico, per non trovar maestri a suo modo in Italia che sapessero colorire in tavole ad olio, mandò sino in Fiandra per trovare un maestro solenne, e fello venire in Urbino, dove fece fare molte pitture di sua mano solennissime, e massime in uno studio, dove fece dipingere filosofi e poeti e dottori della Chiesa così Greca come Latina, fatti con uno meraviglioso artificio, e ritrassevi la sua Signoria al naturale, che non gli mancava nulla se non lo spirito. »[1]

È certo che se il ritratto del duca Federico, come narra Vespasiano da Bisticci, fu dipinto da quel medesimo pittore che dipinse i filosofi, i poeti e i dottori, esso non dimostrò una tale arte da giustificare l'elogio che Vespasiano fa del ritratto del Duca. Del quale non conosciamo la fine, a meno che egli non volesse alludere a quello che Giusto di Ghent introdusse nella tavola rappresentante la Comunione degli Apostoli (eseguita per la Confraternita del Corpus Domini negli anni 1468-1474), insieme a due altri personaggi, in uno dei quali si vuole ritratto Caterino Zeno, ambasciatore Veneziano presso lo Scià di Persia, il quale fu mandato in Italia a chiedere aiuto di danari e di soldati per muovere guerra ai Turchi. A tale missione fu eletto lo Zeno, che nel 1471 si recò in Urbino per sollecitare i soccorsi del Duca.[2]

[1] *Vite di uomini illustri, edite dal cardinale Mai,* ristampate nel 1859, in Firenze, dal Barbèra, pagg. 93-94. Vespasiano fu contemporaneo di Federico che conosceva di persona. Egli nacque nel 1421 e morì nel 1498.

Vedi anche la nostra *Vita di Raffaello*, vol. I, pag. 8 e la nota.

[2] Vedi per queste notizie la nostra *Early Flemish Painters,* op. cit., pag. 177 e seg., nonchè le note, e a pag. 178. Questa tavola di Giusto di Ghent, dopochè per la prima volta la vedemmo nella Chiesa di Sant'Agata, fu portata, insieme ad altri dipinti, in un locale ridotto a guisa di Galleria, dov'era indicato col n. 2. Ma poichè quel locale serviva male alla conservazione dei dipinti, ci fu detto che di recente furono tutti collocati in una sala del palazzo ducale.

Se anche non fosse il ritratto del Duca al quale accenna Vespasiano da Bisticci, poco importerebbe, perchè vi si riscontrano i caratteri, il colore e l'esecuzione tecnica, simili a quelli delle mezze figure rappresentati filosofi, poeti e dottori.

Del resto non possiamo comprendere come Vespasiano facesse gli elogi di quel ritratto del Duca avendo visto lo stupendo, che par vivo davvero, fatto da Piero della Francesca, pel Duca e per la Duchessa. Il qual lavoro essendo stato condotto prima del 1472, anno della morte della Duchessa, fu certamente veduto in Urbino dal Bisticci, che morì come dicemmo nell'anno 1498.[1]

Ritratto nella Sala del Cambio a Perugia.

A Urbino fu da noi veduto molti anni sono, in casa Leoni, un ritratto dipinto su tavola (busto di grandezza naturale) rivolto per tre quarti, e in atto di guardare alle sua destra dinanzi a sè. Ha una berretta in capo di color verdastro scuro; pochi capelli gli escono di sotto per scendergli ai lati dell' orecchio. La figura ritratta mostra di avere dai cinquanta ai sessant' anni; è di forme regolari e carnose con occhi vivi, e intorno al pingue collo vedesi l' orlo della camicia. Indossa una sopravveste giallastro-scura, e dall' apertura delle maniche scorgesi la sottoveste dello stesso colore scuro. Le carni hanno tinta olivastra con luci giallognole, e le ombre sono brunastre alquanto cariche di colore. Il disegno e le forme sono rese con molta precisione: si direbbe dal costume che indossa e dall'espressione, che rappresenta un giureconsulto della corte d' Urbino. E i caratteri, il disegno, il colore e la tecnica esecuzione ci fecero pensare alle pitture di Melozzo da Forlì.[2]

[1] Per questi ritratti che ora si conservano nella Galleria degli Ufizi in Firenze, vedasi ciò che fu detto nella *Vita di Piero della Francesca*, a pag. 229 e seguenti di questo volume.

[2] Dietro alla tavola era incisa con punta la parola: TOMASO. Riveduto più tardi questo ritratto nella sala del Cambio a Perugia, cioè

Affreschi per la chiesa dei SS. Apostoli in Roma.

Fino a qualche tempo fa si ritenne che Baccio Pintelli fosse stato l'architetto il quale restaurò e ingrandì la chiesa dei SS. Apostoli in Roma, e che nel 1472 il cardinale Riario avesse dato incarico a Melozzo di dipingere la cupola. Recenti ricerche ci hanno invece provato che l' architetto fu Giovannino de'Dolci; che non il cardinale Riario ordinò l'ingrandimento e il restauro della chiesa, ma bensì Giuliano della Rovere, [1] e che infine Melozzo non potè condurre a termine le sue pitture della cupola prima del 1480. Si ha infatti un pagamento fatto al detto architetto il 17 di marzo del 1475; e poichè il Papa assistette nel 1480 alle funzioni religiose nella ricordata chiesa dei SS. Apostoli, si può credere che l' affresco della cupola fosse stato compiuto poco prima. [2]

In questa importante opera figurò Melozzo l'Ascensione di Cristo circondato da una miriade d' Angeli, e gli Apostoli in basso.

Nel 1711, quando fu ampliata la tribuna della chiesa, della pittura si salvò soltanto la figura del Cristo in mezzo alla gloria di Angeletti. Questa parte del dipinto staccata col muro, fu trasportata nel palazzo del Quirinale, ed ivi collocata in alto sulla parete, al primo piano della scala, apponendovi appropriata iscrizione. [3] Altri frammenti della pittura rap-

nel 1882, lo trovammo completamente alterato nelle forme e nel colore a cagione di una cosiddetta ripulitura e restauro. Con fatica potemmo allora riconoscere che era proprio lo stesso dipinto da noi già veduto in Urbino.

[1] Vedi Bonelli, *Memorie storiche della Basilica Costantiniana dei SS. XII Apostoli in Roma*, Roma, 1879.

[2] Per queste notizie vedi lo Schmarsow, op. cit., pag. 163 e seg.

[3] Così dice la iscrizione, che si crede fosse dettata da papa Clemente XI: OPUS MELOTII FOROLIVENSIS QUI SUMMAS FORNICIES PINGENDI ARTEM MIRIS OPTICAE LEGIBUS VEL PRIMUS INVENIT VEL ILLUSTRAVIT EX APSIDE VETERIS TEMPLI SANCTORUM XII APOSTOLORUM HUC ANNO SALUTIS MDCCXI.

presentanti Angeli ed Apostoli trovansi nella sagrestia dei canonici di San Pietro, e ne faremo più tardi menzione.

La parte che trovasi al Quirinale è la calotta, nella quale Melozzo dipinse la figura colossale del Redentore, che appoggia i piedi nudi sulle nubi, ed ha la mano del braccio destro alzato in atto di benedire, mentre mostra le piaghe nella mano aperta dell' altro braccio disteso ed abbassato. La testa ha forme regolari, il mento è coperto da corta barba bipartita. I capelli discriminati nel mezzo della testa scendono copiosi e arruffati, come se fossero mossi dal vento, ai lati della faccia e del collo per allargarsi a guisa di ventaglio sulle spalle. Intorno al capo ha l'aureola formata da pagliuole dorate con la croce rossa nel centro. Indossa una tunica di color rosso violaceo; un largo e spazioso manto rosso sovrappostovi gli copre la spalla ed il braccio sinistro, gli scende dietro per quindi riapparire alzato dall' altra parte sotto il braccio come gonfio dal vento, girando poi attorno stretto alla persona, in modo da lasciar vedere presso ai piedi poco della tunica.

Prospetticamente è una figura non priva di giusta misura, ma ha tipo e forme alquanto volgari e rigide; le estremità sono alquanto grosse e il panneggiamento è interrotto da pieghe trite e angolose. Tutto ciò rende poco gradevole la figura.

Innumerevoli Angeletti, per metà nascosti fra le nubi, stanno intorno al Redentore con le ali spiegate ed in atteggiamenti svariati, sia con le mani giunte a preghiera, sia con le braccia conserte al petto. Per le forme, per i tipi e per le mosse queste figure piacciono e non mancano di naturalezza.

Ma la parte più importante del dipinto non è il frammento che abbiamo testè descritto, bensì lo sono quelli

che si conservano nella sagrestia dei canonici di San Pietro, rappresentanti figure di Apostoli e di Angeli.

Uno di questi Apostoli, con folta e copiosa barba e folti e ricciuti capelli che scendono ai lati del capo sulle spalle, vedesi quasi di fronte a noi con gli occhi rivolti al cielo. È alquanto piegato a destra, e rivolge la testa e lo sguardo in alto. [1]

Un altro Apostolo si presenta parimente di fronte a noi, rivolto colla testa alquanto di scorcio alla sua sinistra per guardare in alto. Ha il mento coperto da corta barba ricciuta, e i capelli gli scendono ai lati della faccia dietro al collo, per terminare copiosi e inanellati sulle spalle. Di esso Apostolo si vede il volto e il petto con parte del braccio sinistro spiegato e la mano alzata ed aperta. [2]

Il terzo Apostolo si presenta come gli altri di fronte a noi con la testa molto piegata indietro, in modo da mostrare in avanti il mento coperto da poca barba. I capelli contornano la faccia e il collo mentre s' allargano a grandi masse ricciute sulle spalle. [3]

Il quarto Apostolo è veduto quasi di fronte a noi, ma col capo alquanto piegato a sinistra. Ha faccia giovanile, forme carnose e folti capelli ricciuti che scendono allungandosi copiosi dietro le spalle. Tra i detti Apostoli è questo il più grazioso. [4]

1 Di questa figura si vedono soltanto la testa, il collo e ben poco della persona. La rossa tunica, ed un manto azzurro (ripassato in parte a nuovo) le copre la spalla destra.

2 Indossa una tunica rossa ed è in parte coperto da un manto verde foderato di giallo. È una delle figure meno danneggiate. Nel fondo, da un lato, vedesi parte di un muro a fascie orizzontali rosse e bianche.

3 La figura ha volto di giovane. Oltre il capo vedesi ben poco della parte superiore della persona coperta da una tunica verde.

4 Non si vedono che la testa, il collo nudo e assai poco della figura coperta da una tunica rossa.

Degli Angeli conservati uno è di profilo in atto di sonare la chitarra, [1] un altro sta sonando il cembalo, [2] il terzo la viola, [3] e il quarto uno strumento a corda. [4]

[1] Vedesi di tre quarti alquanto rivolto a destra, ma con la testa di profilo. Belli sono i lineamenti: i folti capelli discriminati nel mezzo della testa scendono copiosi e ricciuti ai lati del collo spazioso e sulle spalle. Tiene nella mano sinistra la chitarra appoggiata al ginocchio piegato della gamba sinistra, mentre con le dita della mano dell'altro braccio piegato tocca le corde. Ha alquanto stese le ali, ma di esse si vede soltanto parte della destra; l'ala che gli sta sopra presso il braccio e la spalla sinistri si conosce che apparteneva alla figura di altro Angelo.

Indossa una veste rossa ed un manto verde che in parte lo copre; una fascia svolazzante gira in parte dietro il gomito destro della figura per scendere in basso, e un'altra parte dietro la spalla sinistra svolazza in alto a tergo della figura. Questo Angelo grazioso ha sofferto molto per ritocchi, oltre di che è mancante della parte inferiore ed anche in alto, alla destra dello spettatore.

[2] Si presenta di fronte a noi un po' piegato indietro verso la sua destra con la testa alquanto di scorcio in atto di osservare dinanzi a sè. I capelli copiosi discriminati nel mezzo scendono svolazzanti a masse ricciute come se fossero messe in movimento dal vento sollevandosi ai lati della testa. Nella mano del braccio sinistro piegato tiene il cembalo, mentre con le dita della mano dell' altro braccio disteso batte sulla tamburella. Indossa una veste verde ed è in gran parte coperto da un manto violaceo chiaro raccolto ai fianchi, che gli copre inferiormente metà della persona. A destra e a sinistra veggonsi le ali, e in alto a destra di chi osserva parte di una tenda. Quest'Angelo che ha movimento franco ed ardito è figurato quasi fino alle ginocchia.

[3] Vedesi quasi di fronte a noi con gli occhi rivolti al cielo; ha il braccio sinistro semipiegato e tiene con la mano lo strumento mancante in parte, dove stanno i registri delle corde. Appoggia la viola alla spalla sinistra, mentre con la mano dell'altro braccio piegato tiene l'arco in atto di sonare. La figura ha forme carnose e rotonde, capelli discriminati nel mezzo che si allargano ricciuti ai lati della faccia e del collo, per scendere sulle spalle in due grandi e larghe masse. Indossa una sopravveste gialla cinta a metà della vita, e di nuovo ripresa ai fianchi per scendere a coprire tutta la figura. Le maniche della sottoveste sono di color rosso, e dall'apertura di esse scorgesi la bianca camicia. È una figura fin quasi al ginocchio.

[4] Si presenta alquanto di fianco, e tiene gli occhi rivolti da un lato in alto, ma non è una delle migliori figure. Ha i capelli discriminati nel mezzo, che scendono a grandi masse ricciute ai lati del volto e dietro al collo. Colla mano del braccio sinistro piegato regge lo strumento che appoggia alla spalla sinistra, mentre tiene con l'altra mano l'arco in atto di sonare piegando un po' la testa verso sinistra. Indossa una

Il quinto Angelo sta pure in atto di sonare uno strumento a corda, [1] il sesto sona il tamburo, [2] il settimo un altro strumento (forse un violino), [3] e l' ottavo una chitarra. [4]

veste gialla cinta a metà della vita e ripresa di nuovo intorno ai fianchi. Rossa è la manica della sottoveste, dalla cui apertura appare la bianca camicia. Vedesi quest' Angelo sino quasi alle ginocchia. A sinistra di questa figura scorgesi parte di un' ala, che apparteneva ad un' altra figura d'Angelo perduta. Del braccio destro rimane soltanto la mano con l'arco, e poco più del polso, mancando il rimanente insieme ad una piccola parte della figura.

[1] Sta questi di fianco, ma con la testa di faccia per guardare dinanzi a sè, ed alquanto alla sua destra. Ha questa figura forme grandiose, regolari e rotondeggianti con folta capigliatura che scende, tagliata a spazzola, sulla fronte fino quasi alle sopracciglia; grandi masse di capelli ricciuti sono accomodate all' insù intorno alla faccia e dietro al collo per scendere fino sulle spalle. Indossa una larga veste azzurra riunita a metà della vita, e dall'apertura delle maniche vedesi la bianca camicia. Lo strumento è di tinta gialla, e vedonsi in parte le ali di colore vinaceo. Dall'alto pende un po' di tenda con nastro svolazzante. Anche questa figura d'Angelo vedesi fin poco oltre il fianco.

[2] Si presenta di fronte a noi tenendo col braccio sinistro il tamburo alzato fin presso il volto, mentre con la mano dell' altro braccio piegato tiene la bacchetta con cui lo batte. Con la testa alquanto elevata, tiene gli occhi rivolti al cielo. Questa figura è una delle più belle del nostro maestro, con forme ampie e carnose e con capelli discriminati nel mezzo, che si allargano in masse ricciute ai lati della faccia e del collo. Indossa una veste rossa raccolta a metà della vita e ripresa di nuovo ai fianchi. Le sue ali si vedono in parte, e superiormente a destra dello spettatore scorgesi la gamba di un Angeletto.

[3] È questo un Angelo con aria di volto giovanile e di belle forme, con capelli che gli scendono a spazzola fino a metà della fronte e si allungano ai lati del volto e del collo spazioso per terminare a masse ricciute sulle spalle. Si presenta di faccia e guarda dinanzi a sè fuori del quadro. Ha il braccio sinistro disteso sul quale doveva trovarsi lo strumento, ma questo manca con metà del detto braccio. Con le dita della mano del braccio destro in parte alzato tiene l' arco, di cui non vedesi che una piccola parte essendosi perduto il resto. La sua veste è rossa, e dalle aperture delle maniche si scorge la bianca camicia. Questa figura vedesi soltanto fino a metà circa del torace.

[4] Si presenta a noi di fronte, ma con la testa alta e gli occhi rivolti al cielo. Ha volto giovanile e forme piacenti e pienotte, e, al pari degli altri Angeli, una folta e ricciuta capigliatura, che a larghe masse si distende ai lati della faccia. Tiene appoggiato al mento ed al petto un grande strumento somigliante per forma ad una grande chitarra. Manca parte dello strumento, e tutto il braccio sinistro ed anche quasi

In due altri frammenti sono alcuni Angeletti nascosti per metà dalle nubi. [1]

Le tre mezze figure degli Apostoli che guardano in alto e vedute più o meno di scorcio, hanno caratteri che riscontreremo nei dipinti di Giovanni Santi. Uno degli Angeli, e per l'appunto quello di profilo in atto di sonare la chitarra ma con la testa girata verso lo spettatore, intento a guardare dinanzi a sè (da noi indicato come il quinto degli Angeli), quantunque di tipo piacente e di forme grandiose, ha peraltro qualche cosa di rigido sia nelle forme che nel disegno, ed ha l'occhio di forma rotonda e aperto in modo da mostrare tutta l'iride; i quali caratteri furono già da noi accennati parlando dei dipinti di Melozzo in Loreto, e questi li riscontreremo anche nelle figure di Giovanni Santi come in quelle del discepolo di Melozzo, Marco Palmezzani. L'Angelo che si presenta di fronte allo spettatore sonando il tamburo (indicato da noi come il sesto); l'altro veduto di fianco ma con la testa di profilo, che suona la chitarra (indicato da noi come il primo); l'altro veduto di fronte con l'arco in mano in atto di sonare (indicato da noi come settimo), e così pure l'altro

tutto il braccio destro piegato, con le dita della cui mano tocca le corde. Ha le ali distese, e di esse è visibile la sola destra.

[1] In uno di questi frammenti è tra le nubi un Angeletto ad ali spiegate, di faccia a noi, con le mani giunte a preghiera. Un altro gli sta presso con le braccia conserte e pure ad ali spiegate, il quale guarda in basso. Fra questi due ve n'è un terzo con la testa in avanti veduto di schiena e rivolto a guardare in alto. Nell'altro frammento, sempre fra le nubi, si vede un Angeletto a mani giunte che prega, il quale si presenta quasi di faccia a noi guardando in basso. Del compagno che gli sta presso non scorgiamo che la testa e le ali, ed è rivolto alla sua sinistra con gli occhi in alto.

Tutti questi frammenti hanno più o meno sofferto danni in più modi. Furono restaurati, e qua e là la pittura fu ripresa con tinte leggere. Le aureole, come può vedersi ancora dalle poche tracce rimaste, erano formate di pagliuole dorate.

che sona la chitarra, veduto di fronte con la testa alzata (da noi indicato come l'ottavo) sono da annoverarsi fra le più belle opere del maestro. Il colore è però alquanto crudo di tinte e monotono; le carni sono lavorate con tinta giallognolo-chiara nella parte esposta alla luce; verdastre sono le mezze tinte, e le ombre scuro-giallastro-terree. Il tutto è ripassato con tratti di pennello, rendendo ragione della forma sia con tinte chiare tendenti al rossiccio smorto nella parte esposta alla luce, sia con le mezze tinte ripassate con colore ceruleo verdastro, sia con le ombre rinforzate di colore giallastro scuro.

Qua e là, secondo il bisogno, qualche pennellata di color chiaro o ceruleo o rossiccio o di tinta scura definisce meglio le forme: i colori delle vesti sono di giusto valore locale e predomina in esse il verde, il rosso, l'azzurro ed il giallo, e dall'apertura delle vesti vedesi il bianco della camicia. La pittura è eseguita con molta prontezza. Anche questo modo di dipingere e questa esecuzione tecnica la riscontreremo nei dipinti di Giovanni Santi. [1]

La superiorità che riscontrasi nella pittura delle parti di quest' affresco (che trovansi nella sagrestia dei canonici di San Pietro) confrontate col dipinto

[1] Questa nostra opinione fu ammessa anche dallo Schmarsow, op. cit., il quale trovando nelle notizie pubblicate dal Müntz nel 1875 (dopochè era già venuto in luce nel 1864 il vol. II dell'edizione inglese di quest'opera), che nel 1477 un « *Joanni pictori famulo* » di maestro Melozzo, aveva ricevuto una modesta mercede per aver dipinto le armi nei libri donati a Sua Santità, si domanda se mai questo Giovanni possa essere Giovanni Santi, padre di Raffaello.

Il passo citato dal Müntz è il seguente: Habuit famulus magistri melotii ducatum unum pro armis Pontificis pictis in libris Bibliotechae a Sanctitate Sua, dono datis die qua supra (7 maggio 1477). » « Dedi Joanni pictori famulo M. Melotii pro pictura trium tabularum ubi descripta sunt librorum nomina car. XVIII, die octobris 1477 ». (Müntz, op. cit., pag. 4).

della calotta, (nella quale vi è il Salvatore, e che trovasi, come abbiamo detto, al Quirinale) è tale, che, pur tenendo conto delle maggiori difficoltà che presentava la forma stessa della calotta, siamo indotti a domandarci se possa esservi stata una interruzione di lavoro. E qualora non voglia concedersi questa interruzione, bisogna ammettere che Melozzo andasse facendo grandi progressi nell'arte man mano che avanzava nella pittura.[1]

[1] Il signor Schmarsow (op. cit, pag. 63 e seg.), ricorda nella chiesa di San Marco di Roma come opera di Melozzo un dipinto su tela raffigurante San Giovanni Evangelista di grandezza naturale, veduto di tre quarti in un interno, seduto dinanzi ad una scrivania in atto di scrivere in un foglio che tiene spiegato dinanzi a sè. Questo dipinto ha talmente sofferto ed è così annerito, che a gran pena potemmo discernere ciò che potesse rappresentare, tanto più che lo vedemmo appiccato in alto sopra una delle pareti della sagrestia. Interrogato un religioso di quella chiesa, ci fu detto che trovavasi prima in uno degli altari di essa.

Lo stesso Schmarsow cita pure come opera di Melozzo un altro dipinto rappresentante anch'esso San Giovanni Evangelista dipinto sul muro della chiesa a sinistra di chi entra; la quale figura è quasi del tutto rinnovata, ed un altro dipinto che è in una cappella dell'altra navata, di cui non restano che poche tracce della figura di San Francesco. Ritiene anche di Melozzo una figura rappresentante San Marco Papa, che si trova in uno degli altari di fianco all'altar maggiare, seduto in cattedra, vestito col pontificale e in atto di benedire, mentre ha nella mano sinistra un libro chiuso appoggiato al ginocchio. La qual pittura (che ha sofferto danni specialmente nella faccia) noi credevamo fosse della maniera dei Vivarini (vedi la nostra *History of painting in North Italy*, vol. I, pag. 50 in nota). Lo Schmarsow ricorda ancora le pitture che si vedono nella crociera a destra dell'Ospedale di Santo Spirito in Roma (le pitture dell'altra crociera, a sinistra, sono rinnovate). Queste pitture della crociera destra vedonsi in alto sulle pareti tutto in giro, e rappresentano storie della vita di Papa Sisto IV, del qual pontefice vedesi in più luoghi dei dipinti il ritratto.

Da quel poco che si può scorgere, perchè molto malandate, annerite e coperte di sudiciume ed in parte anche mancanti, si conosce che sono lavoro d'un pittore di poco merito in arte. (*)

(*) Una descrizione di queste storie è data dal signor H. Brockhaus nel *Repertorium für Kunstwissenschaft*, VII, 4, 1884, pag. 429 e seg. Vi si ricorda che Sigismondo Conti, V, pag. 204. f. *(Sixtus)* " Hospitalem etiam Sancti Spiritus in Saxia domum supellectile et aedificiis excoluit in cuius interioribus parietibus omnem progressum suae aetatis omnesque actus illustriores ab infantia usque depingi fecit. „ Nella Cronaca di Forlì di Andrea Bernardi, pag. 75, f.: "renevo ancora el magne spedale de Sancte spirto aprese a sante petre, e in quelo fece dipinzere tute quante l'ordine de soua vita. „

ÇAPITOLO QUINTO

MARCO PALMEZZANI

Melozzo da Forlì morì nel 1494 lasciando Marco Palmezzani suo discepolo e continuatore dell'arte sua.[1] Coll' avanzare degli anni e con l' esperienza acquistata nella pittura, Marco non si limitò a seguire la maniera dei pittori della Scuola umbra, ma anche quella de' seguaci di Leonardo, quali furono per esempio i Luini. Nei suoi dipinti mostra assai buon gusto per la fina, elegante e fantastica ornamentazione.

La data di nascita di questo pittore non è ben nota: si vuole che nascesse circa il 1456 in Forlì da Antonio Palmezzani (che era di famiglia patrizia) e da Antonia di Gaspare Bonucci.[2]

Sappiamo ch' egli visse durante il secolo XVI e che lasciò molti lavori ora sparsi nelle numerose Gallerie d' Europa.

Affreschi nella cappella Feo in Forlì.

La cappella Feo in San Biagio e Gerolamo in Forlì (che trovasi la prima a destra entrando in chiesa) ha la cupola a forma di forno, sostenuta di fronte e a destra

[1] Abbiamo veduto che Luca Pacioli nella sua *Summa Arithmetica*, loda Melozzo insieme al « caro suo allievo Marco Palmezzani. »

[2] Così nel Commentario alla Vita dei Genga, nel Vasari, vol. IX, pag. 103, dove si cita G. Casali, *Memorie intorno a Marco Palmezzani da Forlì e ad alcuni suoi dipinti*, Forlì, Casali, 1844.

dello spettatore da due pareti, ed a sinistra da due archi girati su tre pilastri. Nei quattro angoli sotto la cupola, l' artista volle mostrare la grossezza dei muri con finte aperture di forma poligonale messe in prospettiva, al di là delle quali vedesi il finto cielo; ed in ciascuna di quelle aperture dipinse di faccia allo spettatore un putto nudo che con le mani tiene una corda alla quale in alto è attaccato un cartello, in cui scorgonsi solo in parte tracce di alcune parole. Intorno a queste aperture vi sono dei riquadri con ornati a svariati colori, ed anche con fondi dorati.

Superiormente gira all' intorno una cornice con sopra una bassa balaustrata, dove stanno sedute otto figure di profeti, in isvariati atteggiamenti e veduti dal sotto in su come nella cappella detta del Tesoro che abbiamo ricordato in Loreto, ma disposti in modo diverso. [1]

[1] Delle otto figure di Profeti, quattro seggono sulla balaustrata, le altre sopra bassi sgabelli collocati sulla detta balaustrata.

Il primo Profeta vedesi di fronte a noi con in capo una berretta a foggia di turbante: ha il mento coperto da barba, la mano destra alzata in atto di tenere spiegato un rotolo nel quale mostra di leggere, e con l' altra mano appoggiata al ginocchio prende l' altro capo del rotolo. Indossa una tunica rossa e un manto di color verde, e siede su basso sedile posto sulla balaustrata.

Il secondo Profeta è rappresentato in figura d'un giovane imberbe con faccia piena e folti e ricciuti capelli che scendono copiosi ai lati della testa e del collo sulle spalle. È seduto sulla balaustrata e vedesi alquanto di fronte a noi. Con una mano tiene un libro aperto appoggiato sul ginocchio, mentre ha la mano dell' altro braccio allungato su di un altro libro che tiene aperto ed appoggiato alla balaustrata di faccia a noi. Sembra cogitabondo e guarda dinanzi a sè. Veste una tunica verde con sopra un largo manto bianchiccio con fodera gialla.

Del terzo Profeta non restano che poche tracce di colore.

Il quarto vedesi seduto sulla balaustrata, alquanto di fianco a noi. Appoggia il gomito del braccio sinistro sul ginocchio della gamba, il cui piede posa sulla estremità superiore della balaustrata. Ha la testa un po' piegata ed appoggiata alla mano, mentre con l' indice della mano del braccio destro alzato accenna il cielo. I suoi capelli son folti e ricciuti, e il mento è coperto da barba pure ricciuta. Indossa una tu-

Dietro ai Profeti vi sono molti riquadri o cassettoni di forma variata che vanno rimpiccolendosi quanto più si avvicinano al cerchio del centro. Questi cassettoni sono sfarzosamente ornati ed a vari colori.

Intorno al centro vi è un doppio giro di Serafini e Cherubini, e nel mezzo una ghirlanda di rovere riunita da un nastro che racchiude uno stemma gentilizio. [1]

Melozzo e il suo discepolo Palmezzani furono veramente i continuatori dell'arte di Piero della Francesca,

nica gialla ed ha un largo manto azzurro, che in parte lo copre. È rivolto a guardare il compagno, della cui figura, come abbiamo notato, non vedonsi che poche tracce di colore.

Il quinto Profeta sta di fronte a noi con una specie di turbante in capo. Assai poco rimane di questa figura.

Il sesto ha il capo coperto con berretto a cono: siede sulla balaustrata di fronte a noi, ma alquanto rivolto alla sua destra. Tiene la mano sinistra su di un libro aperto ed appoggiato ritto sul ginocchio sinistro, e apre la mano dell'altro braccio mezzo alzato, in atto di chi stia ragionando. Anche questa figura ha molto sofferto.

Il settimo Profeta siede sullo sgabello posto sopra la balaustrata, ed è un giovane coi capelli ricciuti che gli scendono ai lati del collo sulle spalle. Nella mano del braccio sinistro piegato ha un rotolo, mentre tiene l'altra alzata ed aperta, e sta guardando il cielo. Da un lato, presso a lui, sulla balaustrata, veggonsi alcuni libri. La parte inferiore di questa figura manca del colore, e solo vedonsi tracce della veste rossa che indossa.

L'ottavo ed ultimo Profeta rappresenta un vecchio con pochi capelli che gli cadono ricciuti dietro la testa e con poca barba al mento. Siede di fianco sulla balaustrata, rivolto alquanto alla sua destra. Ha la gamba sinistra sull'altra, e nella mano manca stringe un rotolo, mentre con l'indice della mano dell'altro braccio abbassato e disteso accenna ai libri ed alla pergamena che stanno dinanzi a lui appoggiati sulla balaustrata stessa. Si presenta con la testa di profilo; veste una tunica gialla con sopra un manto azzurro da cui è in parte coperto.

La balaustrata che come fu detto gira intorno, è messa in iscorcio e vedesi al pari delle figure di sotto in su. È ricca di ornamenti a fiorami.

[1] Questo stemma molto oscurato ed offeso, viene indicato per quello della famiglia Feo o Fevo, e fummo assicurati che è simile a quello che trovasi nell'archivio diplomatico in Firenze, tomo II, filza di stemmi gentilizi, pag. 738, col cognome Feo.

a cui aggiunsero nuova varietà di prospettive e invenzione di forme.

Sebbene le loro figure siano accurate nell'insieme delle proporzioni e nella precisione delle forme e dei contorni, nondimeno per essere eseguite secondo le regole della geometria e della prospettiva, in relazione alla loro posizione negli spazi che occupano, vi si scorgono necessariamente una certa durezza, angolosità e rigidezza di forme, che, già notevole nei dipinti di Melozzo, si accentua così in quelli del suo discepolo Palmezzani da esprimere quasi una immobilità statuaria e perdere in conseguenza vita e movimento. Quanto alla tecnica del colorire, si nota che il Palmezzani usò maggiore sostanza di tinta nel dipingere, di quello che avesse usato il suo maestro Melozzo, ripassando il tutto per dare la forma dovuta con tratti di pennello imbevuti di colore; dal che ne deriva necessariamente una superficie alquanto dura del dipinto ed una certa crudezza di forme e di colorito. Che tali siano le caratteristiche della pittura di questo affresco, risulta evidente nelle figure dei Profeti che hanno forme rigide ed angolose e specialmente in quelle dei putti nudi.

Il Palmezzani dimostra sufficiente immaginazione e buon gusto nell'ornare riccamente i pilastri e le altre parti accessorie, framezzandone l'ornamentazione con figure che sostengono vasi con frutta, e introducendovi uccelli, teste di animali, mostri alati e putti. Questa ornamentazione è formata da un ricco fogliame serpeggiante all'intorno sopra un fondo scuro, o, come vedesi in altre parti, con busti di Apostoli, di Santi e Sante su fondo dorato o verde o giallo, chiusi anch'essi entro a ricco ornato di fogliame. In essa ornamentazione, il Palmezzani usò una maniera non dissimile da quella del Signorelli, e non inferiore ai lavori del Pinturic-

chio e dello Spagna, e sono imitazione della medesima gli ornati più tardi eseguiti dagli artisti della stessa Scuola, quali furono, per esempio, il Rondinelli, lo Zaganelli e Giovanni Bertucci da Faenza, artisti nella cui arte questa caratteristica secondaria predomina, ricordando la maniera delle Scuole bolognese, ferrarese, padovana e veneziana.

Nella lunetta della parete a destra di chi guarda, è dipinto San Giacomo Apostolo che risuscita due galli. Sono questi ritti l'uno in faccia all'altro sopra un piatto posto su di un'ara. A sinistra dello spettatore vedesi di profilo un personaggio seduto presso all'ara, il quale ha in capo una specie di turbante ed è coperto da una veste ampia. Ha la mano sinistra alzata ed aperta come in atto di sorpresa, mentre con l'indice della mano dell'altro braccio allungato accenna alla figura di un Santo pellegrino. Sta questi nel mezzo del dipinto, di faccia al primo, e vedesi di profilo inginocchiato sui gradini che conducono all'ara. Nella mano destra tiene il lungo bordone da pellegrino che posa sul gradino ed è appoggiato alla spalla destra: ha l'altra mano aperta ed abbassata. È a capo scoperto poichè il cappello a larghe falde gli pende dietro le spalle. A tergo e presso a lui vedesi di profilo una pellegrina genuflessa sul gradino inferiore, con le braccia e le mani conserte al seno, e con un fazzoletto in capo accomodato sui capelli, che le copre le spalle e il seno. L'ampio cappello da pellegrina le pende parimente dietro le spalle.[1]

[1] Queste due figure sono indicate come i ritratti di Gerolamo Riario e di Caterina Sforza, sua moglie; ma il Reggiani (op. cit., pagg. 46-49) ne dubita; tuttavia nell'importante opera del conte Pier Desiderio Pasolini su *Caterina Sforza* (Roma, Ermanno Loescher, 1893), nel volume II, cap. XIII, pag. 196, si legge: « Forlì, chiesa di San Gerolamo. Fresco de' Palmezzani, forse su cartoni di Melozzo. Gerolamo Riario e Caterina Sforza sono inginocchiati in abito da pellegrini. Ottaviano loro

MIRACOLO DELL'APOSTOLO SAN GIACOMO.

Affresco di Marco Palmezzani in Forlì.

Dietro ai due pellegrini stanno di fronte quattro personaggi ritti in piedi in atteggiamenti diversi, il primo dei quali è un giovane di lineamenti piacenti con berretta in capo, con folti e ricciuti capelli che gli scendono in due grandi masse fino alle spalle. È alquanto curvo con la persona verso la pellegrina, e tiene la mano del braccio sinistro piegato per accennarle l'avvenuto miracolo.[1] Il secondo è un giovane con folti e copiosi capelli discriminati nel mezzo, che gli cadono ricciuti intorno alla faccia e al collo sulle spalle.[2] Egli pure coll'indice della mano sinistra accenna ai galli resuscitati, mentre ha l'altra mano abbassata ed aperta. Il terzo, in parte nascosto da quest'ultimo, è rivolto a guardare il miracolo, ed ha la mano del braccio destro piegato sul fianco.

Tra la prima e la seconda delle figure testè descritte e dietro a queste, vedesi pure di faccia allo spettatore poco più della testa di una quarta figura che ha un'alta berretta in capo e sta guardando dinanzi a sè.

Dall'altro lato, nell'angolo sul davanti, è veduto di schiena un giovane con la testa rivolta di profilo in atto di guardare il miracolo. Ha aperta e alzata la mano destra e semipiegato l'altro braccio. Veste un ricco costume ed ha una daga che gli pende dal fianco destro. Una folta massa di capelli ricciuti scende di sotto alla berretta sul collo e sulle spalle. Il carattere, la mossa, il costume e lo sviluppo delle forme di questo giovane richiamano alla memoria le figure grandiose del Signorelli.

figlio ha la testa volta verso la madre. Giacomo Feo sta in piedi sotto la colonna e guarda la Caterina. »

[1] Questo giovane dovrebbe essere Ottaviano figlio di Gerolamo Riario e di Caterina Sforza.

[2] Questi potrebbe essere il ritratto di Giacomo Feo.

Su di un piano più elevato, dietro alle figure già descritte, ve ne sono altre sei, la prima delle quali si presenta a noi di profilo rivolta alla sua sinistra. È un uomo di età avanzata con folta barba e il capo coperto da una berretta, il quale indossa un manto in parte raccolto con la mano sinistra abbassata al ventre, mentre ha l' altra alzata ed aperta, come in atto di chi ragioni. Esso è rivolto verso due uomini che gli stanno in faccia, il primo dei quali si presenta quasi di schiena, rivolto al vicino in parte da lui nascosto e veduto da noi di faccia, che tiene alta la mano destra come in atto di sorpresa. Tra il primo di questi personaggi e gli altri due sorge nel mezzo del dipinto un piedistallo con sopra una colonna. Dietro al vecchio è una giovane donna, veduta da noi per tre quarti, con alta berretta in capo e con copiosi ricciuti capelli che le scendono ai lati della faccia. Ha le mani abbassate l' una sull' altra e guarda essa pure i due che stanno al di là della colonna. Dietro a questa giovane, ma alquanto discoste da essa, veggonsi le due ultime figure in atto di conversare tra loro.

A destra dello spettatore ricorre una scalinata sul pianerottolo della quale stanno, da un lato, due figure. La prima di queste è un vecchio con folta barba che si presenta a noi di fronte, il quale indossa un ampia veste ed ha la testa coperta dal cappuccio. Si appoggia con la mano sinistra al bastone, e posa l' altra sul braccio destro del giovane che gli sta vicino, dinanzi a lui, veduto da noi per tre quarti. Egli ha il braccio destro alquanto allungato e tiene alta l' altra mano in atto di sorpresa guardando verso l' altare.

Dietro a queste figure si scorgono una parte di fabbricato e una muraglia disegnata di scorcio, e che abbassandosi forma angolo. Dall' altra parte dell' affresco,

all' estrema sinistra di chi guarda, si alza parte di un edificio con davanti una colonna. Il tutto stacca sul cielo azzurro in parte coperto da nubi. Questa lunetta è circondata da una ricca ornamentazione a riquadri in colori con rosoni nel mezzo, la quale è messa in prospettiva.[1]

Nello scompartimento inferiore vedesi un loggiato aperto, le cui vôlte sono sostenute ai lati e nel mezzo da una fuga di colonne di bello stile architettonico, il tutto messo in prospettiva con le crociere delle vôlte che vanno prospetticamente diminuendo. Il pavimento è a finti marmi colorati. A sinistra dello spettatore sta di profilo nel mezzo il Santo a cavallo, che nella mano del braccio destro allungato tiene il bordone da pellegrino. Dietro a lui, sta legato con una corda in groppa al cavallo, un vecchio che vedesi di fronte, in mezza figura, con le braccia e la testa penzoloni da questa parte del cavallo. Il Santo nell' atto di mettere in movimento il cavallo, si volge a guardare dietro alle figure che stanno nell' angolo del dipinto alla estrema sinistra dello spettatore.

Il Santo è seguìto a piedi da un pellegrino che si presenta quasi di fronte a noi, il quale volgesi a guardare anch' esso le tre figure poste alla estrema sinistra del dipinto, indicando ad esse il Santo medesimo.

La prima delle tre figure che stanno a sinistra è un uomo attempato che vedesi di tre quarti rivolto verso il Santo, ed ha nella mano del braccio destro semipiegato un compasso, mentre con l' altra accenna il Santo.

[1] Il basamento su cui s'eleva l'ara alla quale si accede per tre gradini è ornato con ippogrifi ed uccelli framezzo al fogliame, e nel mezzo è un vaso con fiori. Sotto, nella finta cornice, sono altri ornati simili con uccelli, altri animali, maschere e varie invenzioni, qui pure in fogliami.

Dietro a questo e alla sua sinistra vedesi di fronte un uomo con berretta in capo e ricciuti capelli che gli vengon fuori ai lati della faccia, e il mento coperto da barba ricciuta divisa nel mezzo. Egli ha aperta la mano del braccio sinistro piegato, e guarda dinanzi a sè. Dall' altro lato vedesi quasi di fronte un terzo alquanto rivolto per guardare il Santo. [1] Una colonna sul davanti divide il dipinto testè descritto dall' altro posto alla destra dello spettatore, nell' altra arcata della loggia. In questo è di profilo a sinistra una guardia, che tiene in mano una lancia appoggiata in terra ed alla spalla destra. Dinanzi ad essa, inginocchiato e a mani giunte, sta di tre quarti un giovane con folti e ricciuti capelli partiti nel mezzo e che gli cadono ai lati della testa sulle spalle. Dall' altro lato presso al detto giovane abbiamo di profilo un uomo che, in atto di venire innanzi, tiene con la mano sinistra abbassata il fodero

[1] Il Reggiani, op. cit., pagg. 46-47, ci dice che Melozzo ritrasse se stesso in compagnia del suo discepolo Marco Palmezzani in quelle due figure della lunetta superiore di cui poco fa si tenne parola, e che sono sulla scalinata a destra dello spettatore. Lo stesso Reggiani nota che il Palmezzani, in ricambio di affetto, ritrasse Melozzo accanto a quella figura col compasso in mano in questo scompartimento inferiore, che è indicata come quella di Sigismondo Ferrarese.

La terza figura dall'altro lato dell'uomo che tiene il compasso, rappresenterebbe Marco Palmezzani.

Come abbiamo già notato, i caratteri della pittura della lunetta superiore, mostrano la mano di Marco Palmezzani, e perciò non crediamo sia di Melozzo il dipinto, come il Reggiani asserisce. È pertanto da escludere che Melozzo vi dipingesse il ritratto del suo discepolo.

Così non possiamo riconoscere nelle figure già accennate dello scompartimento inferiore il ritratto di Melozzo o di Marco Palmezzani, mostrando esse età e forme in tutto diverse dalle figure già ricordate nella lunetta. È bensì vero che non abbiamo alcun ritratto di Melozzo, mentre se ne ha uno di Marco Palmezzani, fatto da sè e di cui più innanzi parleremo. Questo ritratto fu eseguito dal pittore quando era già vecchio, e non ci mostrano quali furono le sue fattezze giovanili; perciò non può esserci di norma per giudicare se nella lunetta o nello scompartimento inferiore il pittore si ritraesse veramente.

della spada, mentre con l' altra alza la detta spada per recidere la testa del ricordato giovane. Presso a questo sta un altro in atto di guardare la scena. Sul davanti a destra, vedesi di fronte un guerriero coperto dell' armatura e coll' elmo in capo, il quale tiene la mano sinistra al fianco, mentre con la destra alzata dell' altro braccio piegato stringe l' asta della lancia che appoggia ritta sul pavimento marmoreo.

Al di là del loggiato si scorge un paese montuoso, con strada a destra che serpeggiando sale al monte, nella quale sono due figure vedute in lontananza, una forca con due impiccati, il Santo ed un uomo e una donna che pregano. [1] Alcuni nuvoli coprono in parte il cielo, sul quale da un lato volano degli uccelli. Tra le due arcate in alto, sul davanti, v' è un tondo nel mezzo, in cui sono dipinti due eremiti che disputano fra loro quale dei due debba mangiare il primo. Nel fondo è un corvo.

A metà della colonna che divide i due dipinti, si scorge un finto cartello con tracce di lettere, e sotto la lettera M e alquanto discosto, il monogramma o segno solito a vedersi nelle pitture del Palmezzani. Il Reggiani [2] ci riferisce che al tempo suo potevasi leggere: MARCVS PALMEZZANVS PICTOR FOROLIVIENSIS FACIEBAT, e del millesimo erano visibili alcuni punti incerti, dai quali si verrebbe a comporre l'anno MCCCLXXXV. Se questa data fosse certa, ne seguiterebbe che il Palmezzani avrebbe condotto il dipinto nel 1485, e cioè nove anni prima della morte del suo maestro Melozzo che avvenne nel 1494.

Tanta è la somiglianza per concetto e disposizione delle figure di questa pittura con quella di Me-

[1] Questa parte del dipinto ha sofferto e manca qua e là del colore.
[2] Reggiani, op. cit., pag. 45.

lozzo ricordata a Loreto, da non essere cosa strana il pensare che a Melozzo fosse allogato questo lavoro di Forlì, [1] che egli ne facesse gli schizzi, e poi il Palmezzani eseguisse la pittura; essa infatti mostra in tutto i caratteri e la maniera di lui. [2] Nell' assegnare a Marco

[1] Il Reggiani, op. cit., pagg. 45-46, suppone che la vôlta ed una delle lunette della cappella (quella da noi descritta) siano opera di Melozzo, mentre invece, come fu da noi avvertito, presenta caratteri, forme ed esecuzione tecnica propri del suo discepolo Marco Palmezzani.

[2] Questo dipinto ha sofferto qua e là più danni. Per esempio manca in parte del colore l'armatura della guardia con la lancia tra le mani, che sta all'estrema sinistra dello spettatore. Ha pure sofferto la pittura del paese con le figurette rappresentanti gli appiccati, il Santo ed un uomo e una donna che pregano. Alcune parti della pittura con l'intonaco della vôlta eransi staccate dal vivo del muro e minacciavan rovina. Si provvide da persona pratica di tali lavori perchè quelle parti fossero di nuovo assicurate alla muraglia. E parimente furono eseguiti all'esterno della cappella tutti quei lavori che erano necessari. Le altre parti di questa cappella furono coperte da più strati di bianco, nel toglier il quale si trovò soltanto parte della pittura di un' altra lunetta.

In questa, nel mezzo, è un piano a cui si accede per tre gradini dall'una e dall'altra parte. Da un lato, a sinistra dello spettatore, è rappresentata una figura inginocchiata di profilo (ma in parte mancante) con la testa alquanto alzata e le mani giunte, rivolta verso un personaggio che le sta seduto di faccia in posto alquanto elevato, e lo guarda. Ha questi il braccio destro per metà piegato e la mano aperta, come in atto di conversare.

Dietro alla figura inginocchiata sta uno ritto in piedi (e di questa figura manca in parte il colore) veduto alquanto di schiena, col braccio sinistro alzato, esso pure rivolto al personaggio seduto. A destra del detto personaggio vedesi sul davanti, e di fronte, in un gradino più basso, una figura ritta in piedi: con la mano sinistra abbassata raccoglie in parte il manto, ed ha aperta e alzata quella dell' altro braccio semipiegato. Essa pure osserva l' uomo inginocchiato, per primo ricordato, e l' altro che sta ritto in piedi dietro ad esso. A sinistra del personaggio seduto vedonsi di faccia due altre figure rivolte anch' esse ad osservare i due nel mezzo del quadro (cioè l' uomo inginocchiato e quello che gli sta dietro ritto in piedi). Anche le dette due figure sono in parte mancanti del colore.

Dall' altro lato del dipinto, a sinistra dello spettatore, si presenta quasi di schiena una figura col braccio sinistro abbassato, la mano aperta, e con la testa di profilo, la quale guarda dall'altro lato del dipinto, all'uomo inginocchiato e al personaggio seduto. Dinanzi a questa è un'altra figura, che si presenta di fronte a noi, in atto di farsi innanzi, e con la

Palmezzani gli affreschi suindicati, abbiamo accennato alla differenza che si nota fra il suo stile e quello del maestro; la quale differenza è evidente tanto nei dipinti su tela quanto in quelli su tavola, sia che portino la segnatura MARCHUS DE MELOTIUS, sia che abbiano quella di Marco Palmezzani.

Crediamo intanto opportuno discorrere di quei due lavori che portano l'iscrizione; MARCHUS DE MELOTIUS.

La Vergine col Putto e Santi in Matelica.

Il primo di essi è una tavola che si conserva nella chiesa degli Zoccolanti in Matelica presso Fabriano, e rappresenta la Vergine col Bambino e Santi.

La Vergine sta nel mezzo seduta in trono e tiene ritto sulle ginocchia il Bambino nudo, il quale è in atto di benedire, e guarda dinanzi a sè. Da un lato si vede San Francesco, dall' altro Santa Caterina.

testa a lei rivolta. Dietro a queste due figure testè descritte, altre se ne vedono in mosse diverse, le quali sono pure più o meno mancanti del colore.

Il tutto spicca sul fondo chiaro.

Questa lunetta, come quella che le sta di faccia, è circondata da una finta cornice con cassettoni e rosoni nel mezzo, messa in prospettiva. Le figure sono ben disposte per essere vedute dal basso. Non possiamo indovinare quale soggetto volesse rappresentare il pittore, ma è da supporre che figurasse qualche episodio concernente la vita di Sant'Iacopo apostolo.

Sopra gli archi di questa cappella fu pure ritrovata la pittura di tre figure di Profeti. Uno di questi rappresenta Geremia, seduto di fronte a noi con un libro aperto davanti a sè sulle ginocchia, in atto di leggere. Sopra al libro leggesi: IEREMIE. Sta questo di faccia al monumento di Barbara Astorgi (BARBAE ASTORGI).

Sopra il cancello di ferro che separa la cappella da quella dedicata alla Vergine Concetta è rappresentato il profeta Daniele. Siede egli di fronte a noi col gomito del braccio destro appoggiato alla gamba e la mano aperta e alzata, mentre ha l'altro braccio abbassato sul ginocchio, e guarda dinanzi a sè cogitabondo. Superiormente si legge DANIELE.

Il terzo è il re David che sta seduto di fronte a noi in atto di sonare la cetra, e con lo sguardo rivolto al cielo. Questa figura è dipinta sopra la finestra.

Nella lunetta è rappresentata una Pietà con Santi;[1] nei due pilastri laterali dell' altare di legno sono figurati sei Santi, tre per pilastro.[2] Nella predella è colorito in mezzo il Cenacolo; da un lato il Martirio di alcuni frati francescani, e dall' altro San Francesco che riceve le Stimmate.[3]

Il trono su cui siede la Vergine è collocato sopra una base di forma somigliante ad un orologio a polvere, nel mezzo circondato da un cerchio con punte a guisa di diamante. Sulla base vedesi una finta pergamena con la scritta: MARCHUS DE MELOTIUS FOROLIVIENSIS FACIEBAT AL TEMP. DE FRATE ZORZO GUARDIAN° DEL M° CCCCCI, ed un segno in forma di monogramma alla fine della scritta medesima.

L' affinità che questo dipinto ha con gli affreschi di San Biagio in Forlì, consiste in una tal quale rigidezza e immobilità delle figure, e angolosità e durezza del disegno e delle pieghe copiose dei panneggiamenti.

Il carattere umbro di questo dipinto ci richiama alla memoria tanto la maniera di Fiorenzo di Lorenzo, quanto quella del fiorentino Lorenzo di Credi.

Il colorito è duro e rossastro nelle carni con molto corpo di tinte, ma l' architettura è di buono stile. La tendenza alle forme rotondeggianti che si osserva nelle teste delle figure, rivela una somiglianza

[1] La Vergine sostiene in parte ritto Gesù morto; da un lato è San Giovanni e dall'altro Santa Maddalena che bacia la mano del Redentore, e dietro vedesi un Santo vescovo. Una tenda chiude la scena.

[2] In uno vedesi San Gregorio; sotto, un Santo monaco ed un altro Santo più in basso. Nell'altro pilastro un Santo frate, San Sebastiano e più sotto una Santa.

[3] Ai lati, sotto i pilastri, è rappresentato da questa parte Sant'Adriano, e dall'altra un Santo vescovo dinanzi ad un Crocifisso, in atto di benedire. La parte di mezzo della predella ha alquanto sofferto.

con lo stile dei pittori trevisani e friulani, quale per esempio Cima da Conegliano.[1]

Tavola nella chiesa del Carmine in Forlì.

L' altro dipinto, col nome scritto in questo modo: MARCHUS DE MELOTIUS, è un' altra tavola della chiesa dell'Annunziata, volgarmente detta del Carmine in Forlì.

Sotto un finto loggiato di buono stile architettonico ed ornato con fregi dorati, sta Sant' Antonio abate vestito in pontificale e seduto in un trono collocato sopra un piedistallo. Egli si presenta di fronte a noi tenendo nella mano sinistra un libro aperto ed appoggiato al ginocchio, mentre coll' altra alzata benedice e guarda dinanzi a sè fuori del quadro. Inferiormente stanno da un lato San Giovanni Battista, dall' altro San Sebastiano.

La base del trono su cui siede Sant' Antonio abate ricorda alquanto, per la forma, quella del quadro di Matelica. Inferiormente, a sinistra del detto Santo, vedesi il noto animale, e nel mezzo della base è appeso un finto cartello, nel quale si legge: MARCHUS DE MELOTIUS PICTOR FOROLIVIENSIS FACIEBAT, con tracce del monogramma. Più sotto v' è l'arme gentilizia dell'ordinatore del dipinto, e si crede esser quella della famiglia Ostoli forlivese. Al di là degli archi si scorge un paese che stacca sul cielo azzurro.

Le proporzioni delle figure sono senza dubbio buo-

[1] Manca il manto della Vergine e la pittura è alquanto cresciuta di colore. Nelle storie della predella vi si notano movimento e vita. Le figure principali sono circa la grandezza naturale.

La scritta di questo quadro fu riportata dagli annotatori del Vasari (vol. IV, pagg. 200-201), nel Commentario alla vita di Benozzo Gozzoli, dove parlasi anche di Melozzo da Forlì, con l'anno 1491, mentre doveva essere il 1501. Ivi così leggesi: « Il Melchiorri legge invece 1501, che starebbe in contradizione coll'anno della morte di Melozzo, ch' è il 1494. Forse, egli dice, la parte volgare di quella scritta fu fatta dopo. » Ma ciò non è esatto in quanto che anche il 1501 è originale; e infatti nel Vasari edito dal Sansoni (tomo III, pag. 66), si aggiunge che l'iscrizione ha veramente quella data, come noi avevamo avvertito.

ne, ma le forme, il colore, la tecnica esecuzione differiscono da quelle del quadro già ricordato di Matelica. [1]

A noi par certo che i caratteri di questo dipinto ce lo mostrino opera di Marco Palmezzani discepolo di Melozzo; ma il Reggiani che pure credette esser queste tavole dipinte da Marco Melozzo, e non dal Palmezzani, aggiunse di suo la segnatura di MARCUS MELOTIUS anco in una tavola a mezzo tondo, nella quale è dipinta una Deposizione di Cristo, e che trovasi presentemente nella Galleria Nazionale di Londra, [2] di cui avremo occasione di parlare. Questa tavola dipinta da Marco Palmezzani era originariamente sopra il dipinto da questo pittore condotto, rappresentante Cristo che comunica gli Apostoli, da noi veduto nella cattedrale di Forlì e di cui diremo a suo luogo.

Tavola nell'Orfanotrofio di Faenza.

Una delle migliori pitture attribuite parimente a Melozzo è la tavola che abbiamo veduta nell' Orfanotrofio delle Micheline a Faenza.

È in essa figurata la Vergine, veduta di fronte, che tiene seduto il Bambino Gesù sul suo ginocchio destro. Posa questi la mano sinistra abbassata sul braccio della Vergine, mentre con l' altra alzata benedice. Il seggio

[1] In un finto cartellino a sinistra sopra un pilastro, Gerolamo Reggiani, il quale restaurò malamente il dipinto alterandone le forme e specialmente il colore delle vesti nella figura principale, vi aveva scritto il suo nome così: G. REGGIANI FOROLIVENSE. Il colore con la mestica minacciava in alcune parti di staccarsi dalla tavola.

Ora il dipinto (che ha figure di grandezza quasi naturale) è passato a far parte della Pinacoteca comunale di Forlì, dove è indicato col n. 126. Il catalogo ci fa sapere che nella recente pulitura eseguita da Luigi Pompignoli fu tolta la sconcezza del nome del restauratore Reggiani.

[2] Prima che questa tavola fosse venduta alla Galleria Nazionale di Londra, era stata tolta la falsa segnatura. Il dipinto trovavasi in Roma presso il signor Gismondi, e nell'anno 1858 fu acquistata per la detta Galleria.

è collocato su di un ricco basamento che ricorda per la forma quello del dipinto di Matelica, sebbene questo sia sostenuto da bassi pilastri. Da un lato, ritto in piedi, vedesi di fronte San Michele alquanto girato verso la Vergine, ma con gli occhi rivolti a guardare dinanzi a sè. Sta a capo scoperto, e la copiosa capigliatura gli scende ricciuta ai lati della faccia e del collo sulle spalle. È vestito dell'armatura e spiega le ali, mentre nella mano del braccio destro piegato stringe l'elsa della spada appoggiata alla spalla, e con quella dell'altro braccio piegato al fianco tiene il fodero.

Dalla parte opposta sta di faccia Sant'Iacopo, pure ritto in piedi, in figura di giovane con capelli ricciuti che gli cadono in parte sulla fronte ed ai lati della faccia sulle spalle. Indossa una tunica allacciata a metà della vita, ed in gran parte coperto da un ampio manto. Con la mano del braccio sinistro piegato tiene aperto dinanzi a sè un libro nel quale sta leggendo, ed ha l'altra abbassata ed aperta.

Il fondo è formato da una loggia aperta, di bello stile architettonico, a marmi colorati, e messa in prospettiva. Il piedistallo o basamento su cui è collocato il seggio della Vergine (dietro al quale pende dall'alto un arazzo largo quanto il seggio), ha una forma che ricorda, come fu da noi avvertito, quello del quadro di Matelica, sebbene sia più ricco di ornamenti. Posa su di una base di forma ottagona, sostenuta da bassi pilastri, e rammenta in ciò anche le basi dei seggi che abbiamo vedute in alcune pitture della Scuola ferrarese di quel tempo. [1] Al di là della loggia

[1] Sulla base del trono è un cartellino, la cui scritta è danneggiata per modo da non poter più leggere cosa alcuna, ma che certamente doveva contenere il nome del pittore, e anche l'anno in cui fu eseguito il dipinto.

sul davanti, scorgesi da un lato un guerriero a cavallo con l' asta della lancia in mano, e dall'altro sono due Santi eremiti, uno dei quali ha la croce appoggiata alla spalla, rivolto all' altro in atto di conversare. Il paese montuoso è in parte verdeggiante, e sopra il monte più alto presso ad una macchia d'alberi, vi sono dipinti alcuni guerrieri (uno dei quali sembra ferito) che danno la caccia ad un bue. Dall' altro lato, e per l' appunto dalla parte ove è dipinto San Michele Arcangelo, si distende una strada tortuosa che sale fino alla cima d'un monte, dove vedesi parimente un bue, e poco più lungi un castello somigliante a Castel Sant' Angelo in Roma, sulla cui cima vedesi l' Arcangelo Michele in atto minaccioso.

Il colore non difetta di vigoria, e l' esecuzione tecnica è franca; le tinte, come quasi sempre, sono rossastre e le ombre alquanto scure, e nella esecuzione tecnica predominano quelle qualità proprie che abbiamo già ricordato discorrendo della maniera e del colorire usata da questo discepolo di Melozzo.

Nella lunetta che sta sopra alla tavola è dipinta la mezza figura dell' Eterno a braccia allargate, con le mani aperte, e circondato da Serafini. [1]

Questa tavola fu ordinata al Palmezzani il 12 giugno del 1497 dal Priore della Compagnia di San Michelino di Faenza, ed il pittore si obbligò di condurla a

[1] Questo dipinto, a nostro giudizio il migliore dei conosciuti di Marco Palmezzani, è divenuto alquanto oscuro di tinte ed ha inoltre qua e là sofferto per ritocchi. Vedonsi anche quattro fenditure nella tavola dall'alto al basso; la prima delle quali passa attraverso la figura di San Michele; la seconda in prossimità della Vergine; la terza similmente presso della medesima, ma dall' altra parte, e l'ultima taglia la figura di Sant' Jacopo.

La lunetta è eseguita men bene della tavola, e le figure hanno grandezza naturale. Dopochè furono scritte queste pagine, il dipinto venne trasportato nella Pinacoteca comunale.

termine nel mese di aprile dell' anno seguente. Ai 16 marzo del 1500 il pittore fece quietanza per il pagamento di 16 ducati.[1]

[1] Il contratto rogato da Bartolommeo de' Torelli, fu ritrovato dal signor Gian Marcello Valgimigli di Forlì nell'archivio notarile di quella città, e pubblicato nel *Calendario faentino per l' anno 1857* (Faenza, dai tipi di Pietro Conti), pagg. 4, 6, 8. Crediamo opportuno riportare integralmente la notizia, poichè il Calendario dove si legge è diventato rarissimo. « Ha pochi anni che, sendosi preso a discutere dagl'intendenti ed amatori di pittura intorno all'artista, che condusse la tavola, la quale vedesi nella nostra chiesa delle Micheline, rappresentante la Vergine, seduta in trono, con in grembo il divin Infante ed ai lati l'arcangelo Michele e l' ap. Giacomo, con sovrapposta lunetta, in cui è ritratto il Padre eterno in gloria d'angeli, giusta avvenir suole in fatto di giudizii, non v' ebbe tra loro di molta consonanza; poichè mentre alcuni (ed erano i più) con una cotal confidenza attribuivano quell'antico e vago dipinto al pennello del Melozzo, i soli sig. Filippo Bandini e Pietro de' Giorgi si porgevano fermi a riconoscerlo siccome opera dello scolaro, dir vogliamo del Palmegiani: nè male si apponevano codesti esperti conoscitori delle arti belle, secondochè per buona ventura non ha guari, ci venne fatto apprendere negli spogli, cui abbiamo tolto a fare del nostro Archivio notarile, avendo noi rinvenuto il rogito, mercè del quale a' 12 giugno nel 1497 veniva al Palmegiani allogata l'antidetta tavola e sua lunetta. Esso pertanto è concepito in questi termini: « Mag. Antonius ol. Santis acredentiis et mag. Ant. ol. siverii maneghelle priores societatis s. michilini de faven. dederunt M. Marco qd. antonii palmezani de forlivio pictori unam tabulam altaris dicte societatis ad pingendum coloribus finis et fino auro et cum oleo in qua tabula sint figure glor. Virginis in medio a laterib. figure sci. Michaelis et sci. Iacobi minoris et in supratondo dei patris ornati seraphinis, et talis pictura facta sit per totum mensem aprilis prox. futuri. Et ita predicta omnia promisit observare M. Marcus. Et pro pretio promiserunt dicti priores dare et solvere eidem ducatus sexaginta vel equivalentem in auro quantitatem, de quibus ducatis LX dictus m. Marcus pro arra confessus est habuisse ducatos viginti, etc. Actum faven. in dicta eccle. sci. Michaelis present. Marco salimbeni Mateo ol. andree ab armis testibus etc. Ego Bartholomeus olim fris. philippi de taurellis not. fav. » Ed alli 16 marzo 1500 avendo il Palmegiani ricevuto il saldo di sua mercede, se ne rogò quindi il relativo saldo, ch' è il seguente: « Cancellatum fuit presens instrum. debiti ducatorum 60 de mandato dicti m. Marci et ad instantiam dictor. M. Antonii maneghelle et M. Antonii santis quia fuit confessus se esse integre satisfact. et solut. et etiam de omni pictura facta huc usque in societate sci. Michaelis, etc. Actum faven. in domo mei not. present. petro babini armoroli et antonio m. andree ab armis test. Ego Bartholom. de taurellis rogatus scripsi et cancellavi. » Notizia siffatta si è voluta per noi pubblicare a profitte-

I quadri fin qui ricordati furono attribuiti a Melozzo da Forlì a cagione della loro superiorità artistica in confronto con i soliti lavori del Palmezzani. Ma questa ragione non può più sostenersi essendo provato ora che il migliore di questi esemplari non è di Melozzo, ma bensì del suo discepolo.

L'atto di allogazione della tavola di Faenza ci prova che il Palmezzani era valente pittore fino dal 1497, e giustifica l'opinione che essendo egli stato a lavorare molti anni con Melozzo, le sue migliori pitture sono di un tempo posteriore alla morte del detto maestro. Se si ritrova in alcuni quadri del Palmezzani la segnatura: MARCUS DE MELOTIUS, ciò non altro significa che il pittore fu discepolo di Melozzo. È infatti verosimile che sul cominciare la sua carriera artistica volesse apporre ai suoi primi lavori il nome di MARCUS DE MELOTIUS, sia per affetto di discepolo, sia per acquistar credito più facilmente in arte.

Nel corso della sua lunga vita, il Palmezzani eseguì molti quadri tutti ad olio, ma con una tecnica più o meno imperfetta, dei quali non pochi trovansi in Forlì o ne' suoi dintorni. [1]

Questi quadri hanno tutti il medesimo carattere e rammentano nel loro insieme la maniera di Melozzo, dei pittori della Scuola umbra e maggiormente quella di Fiorenzo di Lorenzo e del Pinturicchio. A volte ricordano anche lo stile dei Luini seguaci di Leonardo, e nei paesaggi, come talora anche nelle figure, il Cima

vole ammaestramento dei primi ed a tributo di ben meritato encomio e di stima inverso i secondi. »

[1] È ovvio il dire che non tutti i dipinti del Palmezzani hanno lo stesso pregio artistico, mentre l'esecuzione tecnica di alcuni ci mostra che furono condotti dai discepoli del pittore sotto la sua direzione.

pittore veneto, la cui chiara e limpida atmosfera ed il cui carattere nelle forme non furono mai dal Palmezzani non che superati nemmeno raggiunti.

Ritratto del Palmezzani in Forlì.

Nella Pinacoteca comunale di Forlì vedemmo il ritratto di Marco, che prima si trovava presso la famiglia Palmezzani, sulla cui cornice dorata v'è un cartello con entrovi scritte queste parole: MARCVS PALMEGGIANVS . NOB . FOROL . HIC . SEMET . PINXIT . OCTVA — AETAT . SVAE . ANNO . 1536.

È un busto su tavola di grandezza naturale e rappresenta un vecchio veduto di fronte con in capo un berretto nero, dai lati del quale scendono i lunghi capelli bianchi. La faccia è ovale allungata, le forme sono regolari con ossa prominenti. Intorno al collo si scorge la bianca camicia, mentre è nera la veste che indossa. Tiene infilata nel pollice della mano sinistra la tavolozza, ha nell' altra mano il pennello e guarda sorridente dinanzi a sè.

Questo ritratto è lavorato con molta sostanza di colore, e in esso predomina una tinta giallastra, essendo poi scura la larga massa delle ombre.

La figura che stacca su di un fondo giallastro triste, ha un' espressione d'uomo buono e gioviale, e rivela notevole vigoria in un ottuagenario, desumendo la sua grave età dalla scritta. Anzi, se si traduce la parola *octva* in questo senso, dovremmo dire che nacque veramente nel 1456. [1]

Nella chiesa di San Biagio in San Gerolamo a Forlì,

[1] Questo ritratto di grandezza naturale è dipinto, come abbiam detto, su tavola. Trovavasi prima sul sepolcro del pittore nella chiesa di San Domenico (vedasi Bondi, *Storia di Forlì*, 1661, pag. 242) e quivi rimase fino al 1781, finchè cioè la chiesa fu rinnovata. Passò poscia nella famiglia del pittore, e quindi dal sig. Filippo Palmeggiani fu venduto al Comune nel 1854 per scudi 960.

Nella Galleria il dipinto è indicato col n. 148.

La Vergine col Putto in Forlì.

e precisamente nella quarta cappella a destra entrando in chiesa, si vede una tavola d'altare dove è rappresentata la Vergine seduta in trono col Bambino Gesù. Dinanzi al trono sta pure di faccia un Angelo che suona il ribechino, sopra il quale leggesi la seguente scritta: MARCUS PALMIZANIS PICTOR FOROLIVIESIS FACIEBAT.[1] Alla sinistra veggonsi di profilo un uomo ed un fanciullo inginocchiati; alla destra parimente di profilo ed inginocchiati una donna ed un altro fanciullo. Queste quattro figure sono tutte in atteggiamento supplichevole e rivolte verso le Vergine. Il Bonoli[2] ed il Buriel[3] dicono che nelle dette figure sono ritratti Gerolamo Riario e Caterina Sforza sua moglie coi figli Cesare ed Ottaviano.[4]

[1] In essa scritta manca l'anno in cui fu eseguito il dipinto.

[2] *Storia di Forlì*, op. cit., pagg. 242, 248, 258.

[3] *Vita di Caterina Sforza*, (Bologna, 1786), tomo III, pagina 857.

[4] La *Guida di Forlì* del Casali, op. cit,, pag. 85, 86, ci avverte in nota che essendo la cappella degli Acconzi, più probabilmente a qualcuno della stessa famiglia debbonsi attribuire i ritratti. Ma nella descrizione dei quadri della Pinacoteca di Forlì si legge invece che la cappella dei Riario passò negli Acconzi, ai quali per eredità successero i Torelli nel 1673. Ivi si osserva pure, che « dai ritratti di Ottaviano e Cesare, nati il primo li 31 agosto 1479 ed il secondo li 24 agosto 1480, si arguisce che circa al 1486 fu dal Palmezzani dipinta questa tavola la quale dovette essergli di molta fatica perchè eseguita senza la direzione del maestro, passato in quei giorni a Roma per dipingervi per papa Sisto IV. » In proposito crediamo opportuno notare, che le prime opere che si conoscano del Palmezzani mostrano come egli fosse il continuatore della maniera del suo maestro Melozzo, e ci pare malagevole ad ammettere che il nostro pittore prima di quei dipinti che abbiamo ricordato, lavorasse in quel modo che si vede in questa tavola nella chiesa di San Biagio in San Gerolamo. Se ciò si volesse ammettere, bisognerebbe convenire altresì che il Palmezzani fosse iniziato all'arte da qualche altro pittore forlivese, e che dopo si mettesse a lavorare con Melozzo per seguirne la maniera.

Il quadro indicato nella Pinacoteca di Forlì col n. 112, ci fu riferito essere stato posto di nuovo nella chiesa. È però da avvertire che nessuna somiglianza si riscontra tra i ritratti di Gerolamo Riario e di Caterina Sforza sua moglie esistenti nell'affresco ricordato in questa

Nelle tavole laterali sono rappresentati Santa Caterina d'Alessandria e i Santi Domenico, Antonio da Padova e Sebastiano, e nella predella in piccole figure Cristo e i dodici Apostoli. Nelle basi che sostengono le colonne di legno sono dipinte mezze piccole figure di Santi.

La pittura su tavola e con figure di grandezza naturale, è di diligente ed accurata esecuzione, ma alquanto insipida; laonde si potrebbe credere che qualche giovane discepolo del Palmezzani la colorisse sotto la direzione del maestro. [1]

Nella Pinacoteca comunale di Forlì si vede un di-

stessa chiesa, rappresentante il Miracolo di Sant'Jacopo; i quali ritratti sono, come già dicemmo, indicati per quelli degli Sforzeschi. Nell'opera del conte Desiderio Pasolini, pubblicata recentemente, op. cit., cap. X, pag. 167, dicesi che la tavola di San Gerolamo in Forlì rappresenta « la Vergine e la famiglia Acconci creduta già quella dei Riario-Sforza. »

[1] Nella cupoletta di questa medesima cappella è dipinta in iscorcio una balaustrata con Angeli, uno dei quali ha due gigli in mano ed è rivolto ad una figura che sembra essere una profetessa, la quale con la mano alzata accenna il cielo. Presso a lei trovasi una figura che pare rappresenti David. Nel centro della cupoletta, dentro un cerchio di Serafini e Cherubini, v'è la mezza figura della Vergine veduta di fronte, che con una mano benedice e con l'altra tiene il Bambino Gesù: sotto alla medesima cupoletta, dentro riquadri ai lati delle finestre, vi è in ciascuno un Angelo in mezzo ad ornati.

Anche questo lavoro è di una maniera che ricorda quella di Marco Palmezzani, sebbene sia lavoro inferiore all'arte sua.

La *Guida* del Casali, op. cit., pag. 86, dice che « la gloria dipinta nel catino è della scuola di Melozzo », ma dai caratteri che mostra si direbbe piuttosto che ne fosse autore un discepolo del Palmezzani, e nessuna somiglianza è tra questo e i dipinti a noi noti di Melozzo.

Nel catalogo della Pinacoteca comunale troviamo a pag. 70 che Leon Cobelli, « nato circa al 1440 e morto nel 1500, cronista patrio e pittore della scuola di Forlì (del quale pittore nulla conosciamo) dipinse nel catino della cappella Guarini-Paolucci nella chiesa di San Biagio in San Gerolamo », e in nota vien citato il Casali. (*Guida di Forlì*, 1863, pag. 88). » Ma la citazione non si riscontra esatta nella edizione dell'anno 1838 di detta Guida, che abbiamo consultato. Se veramente Leone Cobelli fosse l'autore di questa pittura, egli si mostrerebbe seguace del Palmezzani, e forse anche potrebbe aver lavorato sotto la guida di lui.

pinto rappresentante Cristo che comunica gli Apostoli, nel quale è rappresentata una loggia dai cui archi si scorge in lontananza Lucifero vestito da pellegrino che tenta il Salvatore.

La Comunione degli Apostoli in Forlì.

Sul davanti, a destra dello spettatore, vedesi di profilo Gesù Cristo in piedi con la patena nella mano sinistra e con l'ostia nell'altra, in atto di comunicare il primo degli Apostoli che gli sta dinanzi inginocchiato con le mani incrociate sul petto: altri nove Apostoli, parimente prostrati e in somiglianti movimenti, stanno all'intorno; e dietro ad essi un altro Apostolo, ritto in piedi e con le mani pure incrociate sul petto, si fa innanzi in atto reverente.

Nel mezzo vedesi di fronte San Giovanni Evangelista alla destra del Salvatore, ritto in piedi, il quale tiene il calice nella mano destra alzata. L'ultimo Apostolo sta dall'altro lato inginocchiato presso alla tavola e con le mani giunte, volgendo la testa al Redentore.

In questa pittura scorgesi molta durezza e rigidità di forme, ma il carattere, i tipi e l'esecuzione tecnica sono simili a quelli degli affreschi di San Biagio. È bella l'architettura della loggia messa in prospettiva e ornata con fogliami e arabeschi su fondo dorato.

Sotto, nel mezzo, leggesi in un cartellino: MARCHUS PALMIZANUS FACIEBAT.

Della lunetta di questo quadro, rappresentante una Deposizione di Cristo, discorreremo a suo luogo più diffusamente. Intanto diciamo che si trova nella Galleria Nazionale di Londra.

La predella di questa tavola con storie di Sant'Elena andò perduta.

La pittura su tavola con figure di grandezza naturale, ha qua e là sofferto.

Il Vasari (vol. XI, pag. 93) attribuì per errore il

dipinto a Rondinino da Ravenna, ma l' errore fu corretto dallo Scanelli. (Vedi *Il Microcosmo della pittura*, Cesena, anno 1657, pag. 281). La pittura, come fu detto, ha la scritta : MARCHUS PALMIZANUS FACIEBAT « senza il millesimo; ma nella Cronaca Albertina, MS. della Biblioteca comunale di Forlì, si legge che essa pittura fu posta sull' altar maggiore della Cattedrale il dì primo ottobre del 1506, e da ciò potrebbe credersi che fosse condotta nel detto anno. »[1]

Vedemmo questo quadro per la prima volta nella Cattedrale di Forlì e più tardi nella Galleria comunale della stessa città, dove era indicato col n. 147, ma ci vien detto che è stato ricollocato nella ricordata Cattedrale.

Il Salvatore che porta la croce, nella Pinacoteca di Forlì.

Nella Pinacoteca di Forlì si conserva una tavola rappresentante il Salvatore che porta la Croce. Egli si presenta a noi quasi di profilo, alquanto piegato della persona, tenendo le mani sulla croce appoggiata sulla spalla destra. È preceduto da una figura virile che mentre tira la corda con cui è legato il Salvatore, volgesi

[1] Così gli Annotatori del Vasari, vol. XI, pag. 93, nota 2ª.

Nelle *Notizie storiche e descrittive della Pinacoteca Comunale di Forlì*, raccolte da Filippo Guarini (Forlì, Bordandini, 1874), pag. 95, è riferito quanto si legge in detta Cronaca manoscritta: « La capella grande fu finita di dipingere al pro d'agosto 1501 per mano di Mʳᵒ Marco già d'Antonio Palmeggiano. Et havendo li canonici fatto un'ancona per la rappresentaⁿᵉ del corpo di Xpo per l'altare grande fu posta suso al pro d' 8bre 1506 per la venuta di Papa Giulio 2º et l' havea fatta Mʳᵒ Marco Palmeggiano. »

E parimente si riportano le seguenti parole della Cronaca manoscritta di Andrea Bernardi: « Item dita noua capella grande fu fornita de dipinzere cercha la prima setemana d'agosto anno dni 1501 e fu per mane de uno Mº Marco zio d'Antonio Palmeziano. Item dite signor canonice auando fatto uª bela ancona per la representacione del Corpo di Criste p. l'altare grande, la mesere suso cercha la prima setemana del mese d'octobre anno dni 1506 per la venuta de la Sanᵗᵃ de Papa Zulio secondo, et fece fare quele hochie sopra al dito altare la quale ancona aveva fate dite Mº Marco Palmezano. »

a guardarlo. Vi sono due altre figure, una delle quali sta a mani giunte in atto di pregare e rivolta a Gesù; e tra questa e il Salvatore vedesene di fronte una quarta che guarda il Redentore.

La figura del Cristo richiama alla mente il tipo della Scuola leonardesca, le altre hanno espressione volgare. Il colorito è rossastro e crudo di tinte. Nel tronco della croce vedesi inferiormente un cartellino con le parole: « MARCHUS PALMIZANUS PICTOR FOROLIVIENSIS FACIEBAT MCCCCCXXXV »: le figure si veggono fino a metà, e sono di grandezza naturale. La tavola è indicata nella Pinacoteca col n. 145. Forse questo dipinto è quello che la *Guida di Forlì* del Casali (op. cit., pag. 50), ricorda nella Missione, ma noi abbiamo da ricordare altri dipinti rappresentanti lo stesso soggetto e portanti il nome di Marco Palmezzani, ai quali il Casali può avere alluso.

L'Annunziazione, nella Pinacoteca di Forlì.

Nella Pinacoteca di Forlì si trova un' altra tavola rappresentante l' Annunziazione di Nostra Donna, la quale è veduta di tre quarti seduta da un lato a destra dello spettatore, con la mano destra al seno e l' altra sulle pagine di un libro che tiene aperto sul ginocchio. Dinanzi a lei sta di profilo l' Angelo con la mano destra alzata in atto di benedire, ed ha nell' altra mano appoggiata al ginocchio lo stelo di un giglio fiorito. La scena svolgesi in una loggia aperta, al solito di bello stile architettonico, i cui pilastri sono ornati con fogliami e maschere. In alto vedonsi volare degli uccelli, e più sopra, sulle nubi, è la colomba, simbolo dello Spirito Santo, diretta alla Vergine. Nel fondo, in un paese verdeggiante, si scorgono un uomo che pesca, e in maggior lontananza un pastore, un uomo a cavallo, ed altri a piedi, poi di seguito un cavaliere. A molta distanza s' alzano alcune montagne.

Sotto, nel mezzo della tavola, leggesi in un cartellino la scritta: MARCHUS PALMIZANUS PICTOR FOROLIVIENSIS FACEBAT. Le figure sono poco minori del naturale; e il dipinto è uno dei più belli che facesse il nostro pittore.[1]

Cristo in croce, nella Pinacoteca di Forlì.

Nella Pinacoteca di Forlì è pure un affresco rappresentante Cristo in Croce e sotto la Maddalena inginocchiata, la quale volge il capo al Redentore e con la mano sinistra stringe il legno della croce, mentre tiene aperta quella dell' altro braccio disteso. Da ciascun lato sono due figure in varii atteggiamenti ed esprimenti in volto il loro dolore; cioè a destra San Giovanni e Santa Teresa, a sinistra Maria Vergine e San Francesco. Nel fondo veggonsi alcune montagne verdeggianti. Il tutto poi è racchiuso da finti pilastri con fogliami ed arabeschi, che sostengono un arco.

Questo affresco trasportato su tela ha molto sofferto; tuttavia si conosce esser opera del Palmezzani. Inferiormente al dipinto, da un lato, vi sono tracce di parole che vengono così indicate: MARCHUS PALMIZANUS FECIT MCCCCLXXXXII.[2]

L'Annunziazione, nella Pinacoteca di Forlì.

Nella Pinacoteca di Forlì si conserva un'altra tavola rappresentante l'Annunziazione dell' Angelo a Maria, che un tempo era nel coro della chiesa della Nunziata.

La Vergine sta seduta dinanzi ad un leggio con la mano sinistra al seno e l'altra aperta col braccio alquanto alzato, in atto di sorpresa. Essa guarda l'Angelo che le sta dinanzi inginocchiato, il quale ha nella mano

[1] Questa tavola da noi veduta nella sagrestia della chiesa di San Pellegrino, passò poi nella Pinacoteca, ove trovasi esposta col n. 128.

[2] Le figure sono poco minori della grandezza naturale. Il catalogo della Galleria c'informa che l'affresco fu fatto sulla parete del Coro, che poi divenne refettorio nel convento delle monache della Torre. È indicato col n. 115.

sinistra abbassata lo stelo del giglio fiorito, ed aperta quella dell' altro braccio disteso verso l' ancella del Signore.

La scena si svolge sotto un loggiato aperto, i cui archi sono sostenuti da colonne, e superiormente nel mezzo, dentro a un tondo, vedesi la colomba, simbolo dello Spirito Santo, e, più in alto ancora, una gloria di Serafini e Cherubini. Fuori della loggia è colorito un paesaggio verdeggiante, in cui scorgonsi per primi due Eremiti che si stringon la mano, e in maggior lontananza alcune figurette, qualche edificio e delle colline. Le figure sono di grandezza naturale, e sotto il leggìo v' è un cartellino senza alcuna scritta.

I caratteri di questo dipinto, e specialmente il paese, ricordano il quadro già mentovato in Faenza dell'anno 1497, eseguito dal Palmezzani, ma ha sofferto e fu restaurato in modo che il colore è divenuto crudo ed arido. Riteniamo che anche questo sia lavoro del nostro pittore, e come tale è registrato nella Guida del Casali.[1]

Ritratto di Caterina Sforza, nella Pinacoteca di Forlì.

È pure indicata in questa Galleria come opera del Palmezzani una tavola nella quale si crede ritratta Caterina Sforza. È una mezza figura in grandezza natu-

[1] Op. cit., pagg. 80-81. Il catalogo della Galleria nota che per essere bianco il cartellino che vedesi sul leggio, non deve avervi lavorato il Palmezzani, ma piuttosto uno de' suoi scolari. E ragionevolmente può attribuirsi a Marco Valerio Morolini, come è indicato nella Galleria sotto il n. 113. Se questo dipinto fosse veramente del Morolini, sì dovrebbe credere che molti lavori anche con segnatura di Marco Palmezzani fossero eseguiti dal detto suo discepolo nella bottega del maestro.

Quanto ai Serafini che vedonsi nella parte superiore del quadro, ci avverte il catalogo che in essi si ravvisa la mano di Leone Cobelli, perchè sono somigliantissimi a quelli da lui dipinti nel catino della cappella Guarini-Paolucci nella chiesa di San Biagio in San Giacomo (vedasi in proposito ciò che fu detto discorrendo di quel dipinto a pagina 337 nota di questo volume); ma in verità i Serafini della tavola mostrano essere della stessa mano che dipinse il quadro.

rale di una giovane signora di belle e scelte forme giovanili, con copiosi e ricciuti capelli, che discriminati nel mezzo le scendono ai lati della faccia e del collo quasi sulle spalle. Guarda dinanzi a sè, ed è in atto di cogliere con la mano destra un fiore da un vaso di gelsomini, di forma rotonda con piede (a guisa di coppa), che le sta dinanzi su di un tavolino coperto da un tappeto rosso orlato di righe verdi. Una vità verde, riunita in mezzo del seno da fettucce, lascia scoperta una parte della sottoveste scura e gran parte del seno fin quasi all'attaccatura delle braccia: è aderente alla persona e dalla apertura delle maniche riunite con fettucce vedesi la bianca camicia. Dietro alla detta mezza figura v' è una bassa parete che le giunge sin quasi alle spalle, e nel mezzo una tenda rossa attaccata ad un ferro sostenuto ai lati del quadro da due colonne. Il fondo rappresenta una campagna irrigua e con arboscelli, mentre in maggior lontananza si vede da un lato un castello diruto e dall'altro un simile castello sopra una prominenza.[1] Il tutto stacca sul cielo azzurro.

La pittura ha molto sofferto per restauri e ritocchi, tuttavia per quello che rimane non ci sembra lavoro della Scuola forlivese, ma piuttosto della fiorentina. Forse è opera di Lorenzo di Credi, del quale ci è parso riconoscere la maniera. Il dipinto era indicato nella Galleria col n. 99, ma nel nuovo catalogo porta il n. 96.[2]

[1] Nella pregevole opera di Pier Desiderio Pasolini, *Caterina Sforza* (Roma, Ermanno Loescher e C°, 1893), si ha in principio del vol. I, un' incisione di questo ritratto della Galleria di Forlì, aggiungendovi questa indicazione: « Caterina Sforza all'età di 18 anni? — 1481. Tavola attribuita a Marco Palmeggiani nella pinacoteca di Forlì. » Nel capitolo II dà di nuovo questo ritratto in fotografia ricavata dal quadro, dove vi si possono scorgere i danni cagionati dai restauri.

[2] Il catalogo di quella Galleria avverte: « Nella vecchia Tabella della Pinacoteca fu, non so con quale fondamento, attribuito a Lorenzo

La Vergine col Putto e S. Giuseppe nella Pinacoteca di Forlì.

Nella stessa Pinacoteca di Forlì si trova un' altro dipinto rappresentante in mezze figure la Vergine con San Giuseppe e col Bambino tenuto ritto sopra una tavola dai genitori, il quale con la mano destra alzata benedice e con l' altra tiene la cintola della Madre. In basso si vede un cartellino nel quale non è scritto nulla. Questo lavoro mostra a nostro avviso i caratteri della scuola di Marco Palmezzani. Viene indicato nel catalogo col n. 143 come lavoro della prima maniera del Palmezzani.

L' Incontro di S. Elisabetta con la Vergine, nella chiesa di S. Antonio in Forlì.

Nella chiesa di Sant'Antonio abate in Forlì vi è un dipinto in cui è figurato l' Incontro di Santa Elisabetta con la Vergine, le quali stanno in atto di abbracciarsi in un fondo di paese. Le figure sono dipinte fino alle ginocchia.

I caratteri di questa tavola la dimostrano uno dei buoni lavori di Marco Palmezzani al quale viene attribuita. [1]

La Concezione nella chiesa di S. Mercuriale in Forlì.

Nella chiesa di San Mercuriale a Forlì, nella cappella dei Ferri, che è la quarta a sinistra entrando, si vede un paliotto, chiuso in cornice del tempo, rappresentante la Concezione della Vergine. Essa, inginocchiata alla destra dello spettatore, si presenta di profilo, e le sta presso Santo Stefano. Nel mezzo è un Angelo inginocchiato con un cartello in mano nel quale si legge:

di Credi, pittore fiorentino, nato nel 1453, ed allievo di Andrea Verrocchio. » Lorenzo di Credi nacque nel 1459, e morì il 12 gennaio 1537 (Vedi Vasari, *Tavola alfabetica*, e di nuovo Vasari, vol. VIII, pag. 21). Marco Palmezzani nacque verso l'anno 1454, e nel 1537 abbiamo ancora delle opere sue. L'opinione espressa nella Tabella della Pinacoteca fu già da noi espressa nella *Vita di Lorenzo di Credi*, nelle edizioni inglese e tedesca di quest'opera. Sarà un errore il nostro, causato dalle alterazioni che il dipinto ha subito per opera dei restauri con colori; ma pure frammezzo al rifacimento ci parve d' intravedere un' arte che ricorda quella della Scuola fiorentina e la maniera di Lorenzo di Credi, non quella della Scuola forlivese e di Marco Palmezzani, scolaro di Melozzo.

[1] Vedi Casali, op. cit., pag. 46.

MATER FILII MEI SINE PECCATO ORIGINALI CONCEPTA. Dietro all'Angelo è un Santo col calice in mano (la quale figura fu ridipinta nel XVII secolo),[1] ed un'altra figura rappresentante San Mercuriale.

Superiormente, e di faccia alla Vergine, vedesi l'Eterno circondato da Serafini; e questa gloria ci rammenta quella che abbiamo veduto negli affreschi di Spello dipinti dal Pinturicchio.

Il fondo rappresenta un paese verdeggiante, e nell'aria volano alcuni uccelli.

Nella lunetta è rappresentata la Resurrezione del Salvatore. Le guardie, prese di scorcio, dormono ai lati del sepolcro. Il fondo è paese. Nella cornice ai lati, ed uno per parte, sono dipinti in un tondo dei Profeti. Inferiormente, presso alla Vergine, si legge in un cartellino questa iscrizione: MARCHUS PALMEZANUS PICTOR FOROLIVIENSIS FACIEBAT, a cui fa seguito il suo monogramma.

Nella predella sono figurati da una parte San Pietro e un Santo frate; seguono poi l'Incontro di Sant'Anna con San Giovacchino, il Martirio di Santo Stefano, e per ultimo San Paolo e un altro Santo.

Come fu detto, la pittura ha sofferto in più modi e venne alterata dal ridipinto: le storie della predella sono tutte della maniera umbra.[2]

La Vergine col Putto e Santi nella detta chiesa.

Nella quinta cappella della medesima chiesa di San Mercuriale in Forlì, è una tavola rappresentante la Vergine seduta che adora a mani giunte il Bambino tenuto sulle ginocchia. Da un lato si vede Santa Caterina d'Alessandria e dall'altro un Santo: il fondo rappresenta un paesaggio. Questa tavola non è una delle migliori opere

[1] Il Casali, op. cit., pag. 73, dice che questa figura rappresenta San Barbazziano « che fu sovrappinto ad un Santo vescovo da altra mano. »

[2] Le figure principali sono di grandezza naturale.

di Marco Palmezzani, ed ha questa scritta: MARCHUS PALMEZANUS PICTOR FOROLIVIENSIS FACIEBAT.

Cristo in croce nella detta chiesa.

Nella terza cappella a destra, si conserva una tavola rappresentante Cristo in croce, con sotto da un lato, San Giovanni Gualberto che presenta un milite inginocchiato ed orante, [1] e dall'altro la Maddalena. Il fondo è paese.

La pittura molto danneggiata ha colore rossiccio ed opaco. Non vi è altra differenza fra questo dipinto ed un vero Palmezzano, che l'esecuzione tecnica inferiore. [2]

La Vergine col Putto e Santi in S. Trinita di Forlì.

Nella chiesa della SS. Trinità in Forlì si trova una tavola di stile e carattere simile alla precedente, nella quale è rappresentata la Vergine seduta in trono che tiene il Bambino Gesù ritto sul ginocchio destro, il quale con la destra imparte la benedizione. Inferiormente, ai lati, stanno San Bartolomeo apostolo e Sant'Antonio da Padova. Anche questa pittura mostra essere di uno scolaro del Palmezzani. Sotto la base del trono vedesi un cartellino con iscrizione mutilata, di cui si scorgono appena le tracce delle parole: MARCHUS VALERIUS.... FOROLIV...., oltre qualche altra lettera.

La *Guida di Forlì* del Casali [3] riferisce la scritta

[1] La testa di questa figura fu ridipinta.

[2] I caratteri di questa pittura rivelano la maniera di un seguace del Palmezzani, e potrebbe benissimo essere lavoro di Marco Valerio Morolini, al quale il Casali lo attribuisce. Lo stesso Casali, op. cit., pag. 69 in nota, osserva: « Le teste dei due Santi dipinti in questa tavola sono di maniera assai più grandiosa di quella del Palmezzani, che si vedono nel quadro poco distante, per chi amasse farne confronto.

Oltre di ciò il brano del cartellino che vi rimane e dice: MARCUS . A .. E .. IS... LI... DRI... MC..., è diverso da quello che soleva usarsi dal Palmezzani anzidetto nei suoi quadri, anzi si accosta molto a quello della tavola già ricordata sulle porte della sagrestia della Santissima Trinità, e questi sono tutti argomenti che ci inducono a crederla del Morolini.

[3] Op. cit., pag. 49.

nel modo seguente: MARCHUS VALERIUS MOROLINUS DE FOROLIVIESIS FACIEBAT MDIII.[1]

Cristo con la croce nella Pinacoteca di Faenza.

Oltre il quadro del Palmezzani che vedemmo nell'Orfanotrofio delle Micheline in Faenza, e che ora si trova nella Pinacoteca di quella città, si ha in essa Pinacoteca una tavola rappresentante Cristo che porta la croce, con composizione e soggetto simili al dipinto che abbiamo ricordato nella Galleria di Forlì. Tuttavia questa pittura di Faenza ha le figure rivolte dal lato opposto e manca della segnatura del maestro. Dovrebbe esser questo un lavoro eseguito nella bottega del Palmezzani.

La Vergine col Putto e Santi in casa Ferniani a Faenza.

In casa del conte Annibale Ferniani a Faenza trovasi una tavola rappresentante la Vergine seduta in trono che regge sul ginocchio sinistro il Bambino Gesù ritto in piedi, il quale con la destra alzata dà la benedizione. Da un lato e parimente di fronte a noi, vedesi San Giovan Battista con l'asta della croce nella mano sinistra abbassata e il solito rotolo con le parole *Ecce Agnus Dei,* mentre con l'indice dell'altro braccio piegato accenna alla Vergine. Dall'altro lato sta pure di fronte Sant' Antonio, che ha nella mano sinistra lo stelo dei gigli e nell'altra un libro aperto in cui sta leggendo.

La scena ha luogo in un interno con ai lati dei pilastri ornati di arabeschi, che sostengono un arco.

Nella lunetta è la mezza figura dell'Eterno con le braccia distese e le mani aperte, circondata da Serafini e Cherubini.

Sulla base del trono dove sta seduta la Vergine, si legge in un cartello: MARCHUS PALMEZANUS FOROLIVIENSIS FECIT. Manca la data, e si conosce inoltre che la scritta

[1] Tutti questi dipinti in tavola che trovansi sugli altari, hanno figure di grandezza naturale.

è stata alterata. Anche il dipinto ha alquanto sofferto ed è oscurato nelle tinte. Le figure sono grandi quasi quanto il naturale.

La Vergine col Putto e Santi nella chiesa di Brisighella.

Nel coro della chiesa di Brisighella si conserva una tavola con figure di grandezza naturale, dove nel mezzo vedesi di fronte la Vergine seduta in trono col Putto benedicente, con ai lati due Angeli che tengono alzata una tenda. Da un lato vedesi pure di fronte San Francesco che legge in un libro tenuto aperto dinanzi a sè, a cui è prossimo San Gerolamo inginocchiato che in una mano ha la croce mentre con l'altra si percuote il petto con un sasso. Dall'altro lato sta un guerriero armato di lancia, che credesi rappresenti San Valeriano.

Il dipinto alquanto oscurato e macchiato, è chiuso nella sua antica cornice, o meglio nell'altare di legno del tempo in cui la pittura fu condotta. Nella base di questa cornice si scorge da un lato la piccola figura di un Angelo seduto che suona la viola, e dall'altro una Santa. Manca il rimanente della pittura della base.

In un cartellino dipinto nel basamento del trono, leggonsi le parole: MARCHUS PALMEZANUS FOROLIVIENSIS FACIEBAT. MCCCCCXX.

L'Adorazione dei Magi nella chiesa di Rontana presso Brisighella.

Una tavola, appesa molto in alto, trovasi sulla parete del coro nella chiesa di Rontana, presso Brisighella, rappresentante l'Adorazione dei Re Magi. In mezzo è figurata la Madonna, veduta di fronte e seduta in trono, la quale tiene sulle ginocchia il Bambino Gesù, parimente seduto e rivolto ad osservare i due Re Magi, che stanno ritti in piedi alla sua sinistra, con le offerte in mano, seguìti da un numeroso corteggio.

Dall'altra parte, a sinistra dello spettatore, vedesi San Giuseppe ritto in piedi e appoggiato al bastone. Sul davanti, il più vecchio dei Re Magi inginocchiato,

a braccia abbassate e con mani aperte, si volge alla Vergine.

La scena ha luogo in un fondo di paese, dove dietro a San Giuseppe veggonsi alcune colonne con arabeschi. Sopra una di esse v'è un putto con uno stemma che si crede esser quello della famiglia Naldi. Sul vaso dell' offerta depositato dal più vecchio dei Re Magi dinanzi alla Vergine, leggonsi le parole: MARCHUS PALMEZANUS FOROLIVIENSIS PINXIT ANNO 1514. Le figure sono grandi quasi quanto il naturale.

Nella lunetta sta di fronte, nel tempio, Gesù giovinetto ritto in piedi, che predica in mezzo ai Dottori, i quali sono in mezze figure.

La pittura non è tra le migliori del Pelmezzani ed ha inoltre sofferto in più modi. Le parti di cui questa tavola è composta si sono staccate l' una dall'altra dall'alto al basso.

Cristo benedicente, nel pal. Rasponi in Ravenna.

Nel palazzo Rasponi in Ravenna si trova un quadro rappresentante Cristo sopra una base, il quale stando in faccia allo spettatore benedice con la mano destra alzata. Sotto alla base si vede seduto un Angelo che suona la chitarra, mentre ai lati della medesima sono figurati San Rocco e San Sebastiano. La scena è rappresentata sotto un portico, al di là del quale si scorge la campagna in cui veggonsi due eremiti.

Questo quadro presenta i soliti caratteri propri del nostro maestro, ma è divenuto alquanto giallastro nel colore e piuttosto crudo di tinte: è poi lavorato al solito con impasto di tinte.

La pittura su tavola ha figure di grandezza naturale; quella del Salvatore ci rammenta le figure dei Luini. Nel mezzo della base, in un cartellino, si legge: MARCHUS PALMEZANUS PICTOR FOROLIVIENSIS FACIEBAT MCCCCCXXIII. Ci parve peraltro di scorgere che alla data

fosse aggiunta un'altra unità in fine, per modo da dovervi leggere MCCCCCXXIIII.

Cristo con la croce nel detto palazzo.

Nel detto palazzo Rasponi in Ravenna si trova anche un dipinto rappresentante Cristo che porta la croce, tirato dal Cireneo con una corda: il cartello porta tracce del nome del pittore. È una tavola con figure minori della grandezza naturale.[1]

Cristo in croce nella Galleria degli Ufizi.

La Galleria degli Ufizi in Firenze possiede una tavola indicata col n. 1008, e rappresentante Gesù confitto sulla croce. Sotto, a destra, è Maria Vergine con una delle Marie; a sinistra la Maddalena genuflessa che abbraccia la croce, e San Giovanni Evangelista ritto in piedi rivolto al Crocifisso. Il fondo rappresenta un paesaggio, in cui sul colle coperto da folti alberi, sta Cristo orante, e in basso sono i tre discepoli addormentati, un Angelo volante che reca gli strumenti della Passione, e alcune figurette in lontananza. In un cartellino appiè della Croce sta scritto: MARCHUS PALMEZANUS FOROLIVIENSIS FACIEBAT.

La pittura è su tavola, e le figure sono circa metà della grandezza naturale. Il dipinto trovavasi prima nella sagrestia della chiesa di Monteoliveto fuori di Porta San Frediano.

San Francesco nella Galleria Corsini in Firenze.

Nella Galleria Corsini a Firenze è una tavoletta portante il n. 417, nella quale si vede rappresentato San Francesco che riceve le stimmate in un fondo di paese irto di grandi massi. Sta il Santo in mezzo genuflesso con le braccia conserte al petto, e volge gli occhi in

[1] Cogliamo l'occasione per dire che nella stessa Galleria si trova una pittura su tavola, rappresentante la Pietà, con figure quasi al naturale vedute fino sotto alle ginocchia, erroneamente attribuita a Melozzo da Forlì, poichè può dirsi copia (fatta da qualche debole seguace della maniera di Marco Palmezzani) di uno stupendo lavoro rappresentante lo stesso soggetto di Giovanni Bellini, che si vede nella Galleria del Vaticano, dove è erroneamente indicata per opera del Mantegna.

alto verso il divin Salvatore, dalle cui ferite si staccano i raggi che vanno a ferire il Serafico d'Assisi. Alla destra sta il frate Elia inginocchiato, il quale appoggia la mano sinistra su di un libro aperto, mentre tiene la destra alzata alla fronte. In lontananza si scorge una strada tortuosa con uomini e cavalli, due castelli e varie catene di montagne. Inferiormente, quasi nel centro del dipinto, si legge in un piccolo cartello: MARCHUS PALMEZANUS PICTOR FOROLIVIENSIS FACIEBAT. MCCCCCXXXIV. Non è questo uno dei migliori dipinti del maestro.

La Vergine col Putto e Santi in San Giovanni Laterano a Roma.

Nel Museo di San Giovanni Laterano a Roma si conserva una tavola rappresentante la Vergine col Bambino Gesù seduta in trono sotto ad una colonnata, dal mezzo della quale pende una lampada. Sotto la base del trono, sta nel mezzo un Angelo in atto di sonare la viola, e ai lati del trono veggonsi da una parte San Giovanni Battista e San Francesco, dall'altra Sant'Antonio Abate e San Domenico.

Dentro un cartellino dipinto in basso della tavola è scritto: MARCHUS PALMEZANUS PICTOR FOROLIVIENSIS FACIEBAT. MCCCCCXXXVII. Le figure sono di grandezza naturale; ma quantunque i tipi e le forme siano piacenti, il dipinto non è uno dei meglio eseguiti dal nostro pittore.

La Vergine col Putto e Santi nel detto Museo.

Nel detto Museo vi si trova un'altra tavola in cui è rappresentata, sotto ad un portico e sopra una base, la Vergine seduta in trono nel mezzo, che tiene in braccio il Bambino Gesù in atto di benedire con la mano del braccio destro alzato. Da un lato si vede in basso San Giovanni Battista, dall'altro San Gerolamo, mentre presso alla base del trono vi è un Angelo che suona la viola. Dagli archi del portico si vede la campagna.

La pittura ha sofferto per ripulitura e restauro, e sul cartellino che è in basso nel mezzo della tavola, è perduta la segnatura del maestro. Le figure sono di grandezza naturale.

Cristo sul sepolcro nella Galleria del Monte di Pietà in Roma.

La tavola che si trova nella Galleria del Monte di Pietà a Roma, rappresenta Cristo seduto sul sepolcro e sostenuto da Nicodemo. Nel fondo si vede un paese. Il dipinto è un buon esemplare, nel quale i caratteri e le forme della figura del Salvatore richiamano alla mente la maniera del Cima: le figure sono minori della grandezza naturale. [1]

Cristo con la croce nella Gall. Spada in Roma.

È esposta nella Galleria Spada a Roma una tavola, in cui si vede Cristo che porta la croce, assistito da Simon Cireneo. Il Redentore volge il capo verso la Vergine che sviene tra le braccia delle Marie. Nel fondo è dipinto un paese montuoso, dove nel cielo in parte coperto da nubi sono due piccoli Angeli. Sul davanti, nel mezzo e appeso ad un legno, è dipinto un cartello, ma senza alcuna iscrizione. Le figure sono di grandezza naturale.

Nella lunetta, che è divisa dal quadro, vedesi la mezza figura dell'Eterno, circondato da Serafini e Cherubini. I caratteri del dipinto sono quelli del Palmezzani. [2]

La Vergine col Putto e Santi nella Galleria Maldura in Padova.

Nella Galleria Maldura in Padova si trova un dipinto rappresentante la Vergine col Bambino Gesù, San Giuseppe, la Maddalena ed il piccolo San Giovanni. Nel fondo è una tenda verde, e sul muro dipinto nel primo piano si scorge un cartello con questa iscrizione: MARCHUS PALMIZA.... FOROLIVIENSIS, e presso alle dette parole, in lettere grandi, fu erroneamente aggiunto il nome di ANDREA MANTEGNA. È un' opera discreta del Palmezzani.

[1] Questa tavola era indicata col N. 2757.

[2] La tavola è indicata col N. 49, e la lunetta col N. 41.

La Vergine col Putto e S. Giovannino nella Galleria di Padova.

Nella Galleria comunale di Padova è una tavola rappresentante la Vergine che tiene il Putto ritto su di un parapetto, con San Giovannino da un lato dinanzi ad esso. Porta la scritta: MARCHUS PALMEZANUS PICTOR FOROLIVIENSIS FACIEBAT. MCCCCCXXXVI. Le figure sono dipinte per metà e di grandezza alquanto minore del naturale. La pittura è distinta nella Galleria col n. 648.

La Vergine col Putto e Santi in casa Del Corno in Treviso.

La signora contessa del Corno di Treviso possiede un dipinto rappresentante la Vergine col Putto e i Santi Giovanni Battista, Caterina e Giuseppe. Questo debole lavoro è una fra le meno piacenti invenzioni del nostro maestro. La pittura nella quale veggonsi tracce d' un' iscrizione, fu danneggiata da restauri.

Cristo morto nella Galleria di Vicenza.

Nella Galleria comunale di Vicenza si vede un Cristo morto sorretto da San Giovanni Evangelista, con la Maddalena da un lato e dietro un altro Santo, in un fondo di paese. Vi si legge questa iscrizione: MARCHUS PALMEZANUS FOROLIVIENSIS FACIEBAT.

La composizione è quasi simile alla Pietà erroneamente attribuita a Melozzo da Forlì e da noi ricordata nella Galleria Rasponi a Ravenna; ma questo quadro è di debole esecuzione e fu anche restaurato. [1]

Cristo che porta la croce nel Museo Correr a Venezia.

Nel museo Correr di Venezia si vede Cristo che porta la croce, tirato con una corda da un manigoldo che sta fra Simon Cireneo ed un' altra figura. Questo dipinto con mezze figure è una ripetizione dell' altro rappresentante lo stesso soggetto, già ricordato nella Pinacoteca comunale di Forlì. [2]

La Galleria Brera a Milano possiede una pittura rappresentante la Natività di Gesù Cristo, nella quale

[1] Il dipinto su tavola ha figure di grandezza quasi naturale, vedute fino sotto alle ginocchia.

[2] Era indicato col N. 52, ed ora porta il N. 24.

La Natività di N. S. nella Gall. Brera di Milano.

il Bambino Gesù che sta seduto in terra sulla paglia, accenna il cielo coll' indice della mano sinistra alzata alla Vergine, che gli sta dinanzi inginocchiata a mani giunte in atto di adorarlo. Dall'altro lato si vede seduto San Giuseppe con le mani appoggiate al bastone, mentre nel mezzo sono il bue e l' asino. Dietro a San Giuseppe si alzano tre pilastri con ricchi ornati, dalle cui cornici muovono archi con parte del muro di un edificio diroccato, di stile classico. Un pastore di cui vedonsi la sola testa e il braccio sinistro, con la mano aperta appoggiata al muro, sta osservando il Redentore. Nel fondo, che rappresenta la campagna, sono altri pastori che si avanzano, il primo dei quali è in atto di correre. Più in lontananza nella vallata tra monti verdeggianti scorgonsi i Re Magi con il loro seguito, e sopra una delle montagne che staccano sul cielo luminoso è una città.

In alto sulle nubi vi sono tre graziosi Angeli ad ali spiegate, figurati in atto di cantare. Quello di mezzo veduto di fronte, tiene un rotolo semispiegato nel quale sta guardando. Il secondo alla sua sinistra seduto di tre quarti appoggia la mano sinistra sul detto rotolo e vi volge gli occhi, tenendo aperta la mano dell' altro braccio alzato. Il terzo, dall'altro lato, veduto pure di tre quarti, con le braccia conserte al seno, guarda esso pure il rotolo che il primo tiene spiegato.

Queste tre figure di Angeli sono belle e piene di grazia; e assai bello e variato nelle linee è il paese, come tutte movimento e vita sono le piccole figure che lo animano. Questo paese ci rammenta l'altro del quadro di Faenza, eseguito da Marco Palmezzani nel 1497, e che era nell'Orfanotrofio delle Micheline. [1]

[1] Questo dipinto di Brera ha sofferto danni e fu restaurato.

Le figure del detto dipinto, che era indicato col N. 103 ed ora porta il N. 197, sala 2ª, sono press' a poco della grandezza naturale.

Sul davanti, in un cartellino si legge: MARCHUS PALMEZANUS FOROLIVIENS.... FECERUNT (*sic*) MCCCCLXXXXII; ma pare che lo scritto fosse alterato.[1]

La Vergine col Putto e Santi nella Galleria Brera a Milano.

Nella detta Galleria di Brera in Milano si conserva un' altra tavola rappresentante la Vergine seduta in trono col Bambino Gesù, e con ai lati San Giovanni Battista e San Pietro, Santa Maria Maddalena e San Domenico. Il fondo è paese.[2]

[1] Nel nuovo catalogo è detto che vi si legge questa scritta: MARCHUS PALMEZANUS FOROLIVIENSIS MCCCCLXXXXII. Forse, ripulito il dipinto, si ritrovò a quel modo la segnatura.

[2] Nel mezzo sta la Vergine seduta in trono, sul cui dossale è spiegato un arazzo. Tiene sul ginocchio sinistro il Putto ritto con la mano sinistra appoggiata al fianco di lui, mentre appoggia l'altra sul ginocchio destro. Il Putto che ha il braccio sinistro piegato con la mano sul corpo, e l'altra alzata, guarda dinanzi a sè fuori del quadro ed imparte la benedizione.

Da un lato, a sinistra dello spettatore, si presenta primo San Giovanni Battista, veduto di faccia, il quale tiene con la mano sinistra abbassata l'asta della croce appoggiata al pavimento marmoreo, * e guarda dinanzi a sè accennando Gesù con l'indice della mano del braccio destro piegato. Dietro a lui vedesi San Pietro, con la testa e lo sguardo rivolti alla Vergine e al Putto, e tenendo nella mano destra alzata una chiave, mentre nella sinistra ha un libro chiuso con sopra l'altra chiave.

Dal lato opposto della Vergine, in faccia a San Giovanni Battista, stanno Santa Maria Maddalena, rivolta alquanto al Redentore, ma con gli occhi piegati in basso. Nella mano del braccio destro alzato per metà tiene il vasetto dell'unguento, e posa l'altra sul corpo. Dietro a lei e di riscontro a San Pietro, è di fronte San Domenico, il quale sta leggendo nel libro tenuto aperto con le mani dinanzi a sè. In una di queste ha pure lo stelo di giglio fiorito.

Il fondo del dipinto rappresenta in mezzo un monte roccioso abbondante di vegetazione, sulla cima del quale vedesi un castello. Dietro a Santa Maria Maddalena sorge un albero fiorito, e in maggior lontananza alcune montagne si staccano sul cielo azzurro, in parte coperto da nubi. Sul davanti del quadro, a grandi lettere maiuscole, si legge: MARCHUS PALMIZANUS FOROLIVIENSE FECERUNT (*sic*) MCCCCLXXXXII I caratteri maiuscoli di questa segnatura, apposta per disteso alla base della tavola, e la parola FECERUNT non hanno riscontro nelle altre tavole di Marco Palmezzani. Ci siamo perciò domandati se quella scritta fosse fatta da altro mano, dopo che il dipinto era stato eseguito, per

(*) Il pavimento è a riquadri di finti marmi in colori: il trono è pure marmoreo di forma elegante e lavorato con molti ornati.

La Vergine Incoronata nella detta Galleria.

Nella detta Galleria di Brera in Milano si trova altresì una tavola rappresentante la Vergine incoronata, la quale siede sopra un alto basamento a sinistra dello spettatore. Ha il braccio sinistro abbassato con la mano aperta e l'altra pure aperta al seno, tenendo alquanto piegata la persona e gli occhi modestamente chinati in basso verso il Redentore, il quale le siede di faccia rivolto verso di lei. Ha la mano del braccio sinistro abbassata ed aperta, e sporge quella dell'altro braccio allungato per porre la corona sul capo della Vergine verso la quale rivolge lo sguardo. Dietro al Redentore e alla Vergine sono due Angeli in atto di cantare e suonare, e dinanzi al trono, sul pavimento marmoreo, stanno in ginocchiati due Santi monaci, veduti di profilo, l'uno di faccia all'altro guardandosi, e con le mani giunte in atto di pregare. [1]

indicarlo (come è infatti) opera del Palmezzani. È anzi uno dei suoi migliori dipinti. La figura di San Giovanni Battista ricorda molto quelle dei quadri sui quali Marco appose la segnatura: MARCUS MELOTII; la figura del Bambino Gesù è peraltro alquanto meschina di forme.

Anche questo dipinto sofferse parziali ritocchi nei tempi passati, ma la parte più danneggiata è quella con le figure della Vergine e di San Domenico, le quali sono come le altre alquanto minori del naturale. La tavola indicata col N. 127, porta ora il N. 185 e trovasi nella sala 2ª. Il Catalogo ci informa che il dipinto pervenne in Forlì dalla Confraternita di Valverde.

[1] Il seggio su cui stanno il Redentore e la Vergine è fiancheggiato da due bassi pilastri, sottoposti a due altri che si uniscono col dossale, avente nel mezzo una nicchia. Nello spessore dell'arco vi sono riquadri con rosoni, il tutto lavorato a finti marmi colorati e di buono stile architettonico. Dietro al Redentore e alla Vergine, nella curva della nicchia, è disteso un arazzo ricamato. Due altri arazzi con finte orlature sono distesi sotto ai piedi della Vergine e del Redentore, coprendo il basamento marmoreo sul quale sono posti i seggi.

Superiormente, nel mezzo della nicchia, è sospesa in aria ad ali spiegate la colomba, simbolo dello Spirito Santo.

I due corti pilastri che servono, per così dire, di spalliera al trono, continuano lateralmente con una bassa parete marmorea, pure sormontata da cornice. Su questa da un lato a sinistra dello spettatore, si affaccia un Angelo ritto in piedi che canta e sona la viola, stando rivolto verso il gruppo del Salvatore e della Vergine. Dall'altro lato,

Assai ordinata è la composizione di questa tavola: le figure hanno tipi e forme gentili, massime quelle degli Angeli che cantano e suonano. Belli sono i partiti delle pieghe; il colore non manca di vigoria; ben disposta e armonizzata è la massa della luce e delle ombre, e il dipinto ricorda il carattere della Scuola umbra.

Ritratto nella Galleria Poldi-Pezzoli in Milano.

Nella Galleria Poldi-Pezzoli di Milano, è indicato col n. 62, come opera di Marco Palmezzani, un ritratto virile (busto) su tavola.

La Vergine col Putto nella Rac. Lochis-Carrara in Bergamo.

Nella Raccolta Lochis-Carrara in Bergamo si vede una tavola (indicata col n. 237) rappresentante, in mezze figure grandi poco meno del naturale, Maria col Bambino Gesù, Simone e due altre figure. La tavola ha questa scritta: MARCHUS PALMEZANUS PICTOR FOROLIVIENSIS FACIEBAT MCCCCCXXXVII.

Gesù deposto nel sepolcro nella Galleria Nazionale di Londra.

La Galleria Nazionale di Londra possiede la lunetta che prima trovavasi sulla tavola con la Comunione degli Apostoli già da noi ricordata nella Pinacoteca di Forlì. [1] In essa è rappresentato Gesù morto collocato nel sepolcro dalla Vergine, da Maria Maddalena e da San Giovanni Evangelista.

La Vergine sta seduta, alla destra dello spettatore, in atto di sostenere il corpo del Divino Figliuolo; la Maddalena prostrata regge il braccio sinistro del Re-

ma di faccia a noi, è un altro Angelo in atto di sonare la mandola; e dietro ai detti due Angeli si vede il cielo.

Fra i due Santi inginocchiati, nel mezzo sul pavimento marmoreo, è un libro chiuso appoggiato alla base del trono, e un altro sul davanti mezzo aperto. Presso a quest' ultimo vi è un cartellino in cui si legge la seguente scritta in parte mancante: PALMEZAN... DE FORLÌ Y. S.... FECIT.

Il quadro che era indicato col N. 166, trovasi ora nella sala 2ª col N. 178, e le figure sono di grandezza poco minore del vero. Il Catalogo ci dice, che la tavola pervenne dalla chiesa dei Minori Osservanti presso Cotignole.

[1] Vedi più indietro a pag. 337 e seguenti.

dentore e ne contempla la ferita della mano. Dall'altro lato è San Giovanni con le mani strette in atto di dolore. Alla destra dello spettatore vedesi San Mercuriale col vessillo, e all'estrema sinistra San Valenziano con lo stendardo. Nel fondo un panno verde pende da un lato del sepolcro. Le figure di grandezza naturale sono mezze; e prima la lunetta aveva forma semicircolare, accorciata e rappezzata poi per modo da farne una pittura quadrangolare.[1]

La Vergine col Putto e Santi nella Raccolta Northampton in Londra.

Nella Raccolta del marchese di Northampton in Londra, si trova una tavola con figure al naturale. Vedesi sotto ad un baldacchino la Vergine seduta in trono, che tiene a sedere sulle sue ginocchia il Bambino Gesù. Alla loro destra sta inginocchiata Santa Caterina in atto di sposare il Bambino. Dietro alla Santa vedesi ritto in piedi un santo Vescovo. Dall'altro lato, di riscontro a Santa Caterina, stanno l'Arcangelo col piccolo Tobia, e dietro a loro Sant'Antonio da Padova. Dinanzi al trono, nel mezzo, tre Angeletti sono in atto di cantare. Il fondo rappresenta una camera con ai lati due porte ad arco, attraverso alle quali scorgesi il cielo. Sul davanti in un finto cartellino leggesi la scritta: MARCHUS PALMEZANUS PICTOR FOROLIVIENSIS FACIEBAT MCCCCCXXXVII DONA LUCIA UXOR MAGISTRI JOVANIS (*sic*) CALZOLARII SPENDITORE DE CESENA FECIT FIERI ANO DMI MDXXXVII.

Quest'opera non molto bella e danneggiata pervenne dalla Raccolta Ercolani di Bologna, ed è ricordata dal Lanzi.[2]

Alla Mostra di Manchester col n. 145, e facente parte della Raccolta Northwick, era esposto un quadro attribuito a Raffaello, rappresentante l'Incredulità di

[1] La pittura, come fu detto, l'acquistò il sig. Gismondi in Roma nel 1858.

[2] Op. cit. (Milano, 1823), vol. V, pag. 41.

San Tommaso. A destra si vede Sant'Antonio da Padova che presenta una figura inginocchiata, nella quale dovrebbe esser ritratto l'ordinatore del dipinto, il quale faceva parte originariamente della Raccolta Solly, dove era indicato come opera del Perugino; ma i caratteri, le forme, il disegno, il colorito e l'esecuzione tecnica lo fanno giudicare una delle più belle opere di Marco Palmezzani.[1]

L' Incredulità di San Tommaso alla Mostra di Manchester.

Il signor R. Nichols espose, sotto il n. 315, nella grande Mostra di Manchester una tavola rappresentante il Battesimo di Cristo, con sulla riva a destra del Redentore una figura nuda seduta che si veste. Vi era la scritta: MARCHUS PALMEZANUS PICTOR FOROLIVIENSIS FACIEBAT MCCCCCXXXIV.

Il Battesimo di Cristo alla detta Mostra.

Una copia dello stesso quadro, con una variante nella figura nuda che si veste, era posseduta dal signor Casali di Forlì, e porta l'iscrizione: MARCUS DE MELOTIUS PICTOR FOROLIVIENSIS FACIEBAT.

Nella Galleria Nazionale di Dublino si conserva una tavola (indicata col n. 3), in cui è figurata la Vergine col Putto in trono, fra San Giovanni Battista e Santa Lucia. Un Angelo dinanzi al trono suona la chitarra. In essa tavola si legge la scritta mutilata: MA.... IMIZAN.... PICTOR.... ROLIVIENSIS.[2]

La Vergine col Putto e Santi nella Galleria Nazionale di Dublino.

Tutte le figure, ma specialmente quella del Bambino sono difettose di forme, ed il colore è rossastro con ombre scure.

Nella Galleria del Louvre a Parigi, si trova sotto il n. 277 un Cristo sostenuto sul sepolcro da due Angeli con fondo rappresentante un paese roccioso. È un bell'esemplare del nostro maestro, in cui dentro un

Cristo sul sepolcro nel Louvre a Parigi.

[1] Di questo dipinto fu da noi discorso nella *Vita di Raffaello*, ediz. italiana, vol. III, pag. 408.

[2] Un tempo si vedeva nella Galleria Ercolani e poi del Fesch. È ricordata dal Lanzi nella *Storia della pittura*, ecc., vol. V. pag. 41.

cartellino a sinistra si legge: MARCHUS PALMEZIANUS EES FURLIVESIS 1510. Fu comperato dal signor Richetti di Venezia nel 1863.

Sacra Famiglia nel Museo di Grenoble.

Nel Museo di Grenoble è esposta col n. 27 una Sacra Famiglia segnata: MARCUS PALMAZANUS FOROLIVENSIS FACIEBAT. MCCCCCXXX.

La Vergine col Putto e Santi nella Galleria di Monaco.

Nella Galleria Reale di Monaco in Baviera esiste una tavola, in cui è figurata la Vergine veduta di faccia e assisa in trono (sopra un alto basamento di forma somigliante a quella usata in altri dipinti dal nostro maestro), che tiene il Bambino Gesù seduto sulle sue ginocchia. A destra veggonsi i Santi Pietro e Francesco; a sinistra i Santi Antonio Eremita e Paolo. Sul davanti del basamento siede in mezzo un Angelo che suona il violoncello. Il fondo rappresenta una loggia con architettura del Rinascimento, i cui pilastri su fondo dorato sono ornati di vasi con fiori e piccole figure. Questo dipinto è una delle belle opere di Marco Palmezzani, dove sul davanti si legge in un cartellino: MARCUS PALMEZANUS PICTOR FOROLIVIENSIS FACIEBAT, e sulla spada di San Paolo c'è la data MCCCCXIII.[1]

La Vergine col Putto e Santi nel Museo di Berlino.

Nel Museo di Berlino è esposta sotto il n. 1087 una tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi. Su di un trono ricco di ornati posto sopra un alto zoccolo sta seduta la Vergine che tiene con le mani il Bambino ritto in piedi sulle sue ginocchia, il quale ha nella mano sinistra alcune spighe, mentre benedice con l'altra.

Dinanzi al trono a sinistra sta San Girolamo con un libro nella mano destra tenendo l'altra alzata. A destra vediamo Santa Barbara che nella mano sinistra

[1] Un tempo questa tavola era segnata col N. 545 ed ora porta il N. 1026. Prima ornava l'altare di un paesetto della Romagna, e fu comperata nel secolo scorso per la Raccolta Ercolani di Bologna. Vedi il Bottari, op. cit. (Milano, 1822), vol. VII, pagg. 95-96. Nel 1829 fu venduta dal principe Ercolani a re Ludovico.

regge un libro e la penna, e tiene la torre appoggiata all'altro braccio, sorreggendola con la destra. Sopra a Maria e ai Santi è dipinta un'arcata sostenuta da pilastri riccamente ornati, al di là della quale si scorge un paesaggio montuoso. Su di un foglio appiccato allo zoccolo abbiam potuto leggere con difficoltà: MARCUS PALMEZANUS PICTOR FOROLIVIENSIS M...., ma manca la data. Pervenne dalla Raccolta Solly alla vendita del 1821.

Cristo coronato di spine nel detto Museo.

Nel detto Museo di Berlino si trova una tavola portante il n. 1129, nella quale è figurato Gesù Cristo coronato di spine e veduto di profilo. È alquanto piegato a sinistra portando la croce sulla spalla destra, che sostiene con le mani. È una mezza figura grande al vero. In questo bel lavoro di Marco Palmezzani, il tipo del Salvatore ci fa sovvenire le figure degli imitatori di Leonardo. In un cartellino si legge: MARCHUS PALMEZANUS PICTOR FOROLIVIENSIS FACIEBAT MCCCCCIII. Pervenne nel 1815 dalla Raccolta Giustiniani.

La Sacra Famiglia nella Raccolta Rocca a Berlino.

Presso il negoziante signor Rocca di Berlino trovasi una tavola rappresentante la Sacra Famiglia, dove la Madonna ritta in piedi guarda teneramente il Bambino Gesù, che disteso dinanzi a lei alza la mano sinistra. Da un lato veggonsi San Giuseppe e San Giovanni, dall'altro a destra Santa Cristina. Sono mezze figure. In un cartellino è scritto: MARCUS PALMEZANUS PICTOR FOROLIVIENSIS FACIEBAT.

La Vergine, San Giovanni e San Giuseppe in Meiningen.

In Meiningen si conserva una tavola con mezze figure di grandezza naturale, rappresentante la Vergine Maria, il piccolo San Giovanni e San Giuseppe. Porta la scritta: MARCHUS PALMEZZANUS PICTOR FOROLIVIENSIS FACIEBAT.

Il Martirio di S. Sebastiano nel Museo di Carlsruhe.

Nel Museo di Carlsruhe, sotto il n. 155, si vede una tavola rappresentante il Martirio di San Sebastiano. È una pittura alterata dal restauro, ed ha questa falsa segnatura: JOANNES BELLINUS PINGEBAT MCCCCLXXI.

CAPITOLO SESTO

GIOVANNI SANTI

I particolari più minuti e veramente preziosi relativi alla vita ed ai lavori di Giovanni Santi, padre di Raffaello, si debbono alle laboriose e diligenti ricerche degli studiosi del secolo presente.

Assai raramente si verifica il fatto che il figlio d' un uomo resosi illustre, orediti la virtù nella medesima disciplina esercitata dal padre, chè troppo spesso ricorda la storia esempi di figliuoli i quali si contentarono degli allori paterni.

Se il nome di Giovanni Santi fu salvato dall'oblio, specialmente perchè si vollero ricercare anche le minuzie concernenti l'educazione artistica del figliuolo, sarebbe peraltro grave errore il credere che il padre non avesse diritto alla nostra ammirazione soltanto per essere stato padre fortunato di un così nobile pittore.

Giovanni Santi fu uno di quella schiera di artisti, quali Piero della Francesca, Luca Signorelli e Melozzo da Forlì, che portarono largo contributo all' arte della pittura. Se non ci curassimo delle sue opere, si avrebbe una grande lacuna negli elementi che concorsero a formare la grande arte di Raffaello.

L'avo di Giovanni, per nome Peruzzolo Sante, era già ammogliato e dimorava nel 1418 a Colbordolo, terra dello Stato d' Urbino. I suoi beni che consiste-

vano in terre e case, furono saccheggiati e bruciati da Sigismondo Malatesta nel 1446. Desideroso di maggior sicurezza e di riparare ai danni cagionatigli dalle fazioni di quei tempi, Peruzzolo si recò in Urbino, allora sede di una delle più splendide corti d'Italia, dove abitò con la famiglia una casa sulla piazza del Mercato posseduta dalla Confraternita di Santa Maria della Misericordia, e ciò fu dal 1450 al 1464. Le condizioni di fortuna di Sante, che faceva l'arte del sensale, si erano migliorate per modo da poter comperare varie terre, un prato, e, nel 1463, due case del valore di 240 ducati poste nella contrada del Monte in Urbino. Sante Santi, padre di Giovanni,[1] succedette al padre nella sua professione e nella proprietà della casa che divenne poi famosa per esservi nato Raffaello.

Giovanni Santi narra le vicissitudini passate dalla sua famiglia in una lettera scritta, verso la fine della sua vita, a Guidobaldo di Montefeltro, nella quale descrive la distruzione della casa paterna dal fuoco, la perdita delle sostanze e le conseguenti difficoltà, e soggiunge: « Ma giungendo alla etade chio sarei forsi stato disposto a qualch' più utile virtù, da poi molti negozi per guadagnarmi el victo me dette alla mirabile arte de pictura. »[2]

È ancora incerto quando Giovanni Santi cominciasse la sua carriera artistica e chi fosse il suo maestro.[3]

1 Questo Sante Santi. padre di Giovanni, fu chiamato *triculus* (treccone) in un ricordo del 16 maggio 1460. Vedi Pungileoni, *Elogio storico di Giovanni Santi, pittore e poeta, padre del gran Raffaello di Urbino*. Urbino, Vincenzo Guerrini, 1822, pag. 129.

2 Vedi la lettera in Gaye, *Carteggio*, ecc., vol. I, pag. 348 e seg.

3 Come in tutti i paesi e specialmente nelle città più importanti, anche in Urbino erano certamente degli artisti che coltivavano l'arte della pittura. Il Pungileoni (*Elogio storico*, op. cit.) riferisce alcuni

Non sappiamo nemmeno precisamente l'anno in cui nacque Giovanni Santi, ma dalle sue memorie intorno al saccheggio di Colbordolo, avvenuto nel 1446, possiamo argomentare che fosse già abbastanza grande per comprendere i terrori dell'assedio e delle crudeltà

documenti relativi al periodo di tempo che corse dal 1366 al 1477, i quali provano questo fatto.

Tra quei pittori troviamo ricordati a dipingere in Urbino, negli anni 1366-1367 e nel 1378, Pietro e Giuliano d'Arimini. Le opere appartenenti a loro gli dimostrano pittori trecentisti che non mancano di pregi artistici. *

Più tardi, nel secolo seguente, troviamo i fratelli Iacopo e Lorenzo da San Severino a lavorare nella stessa città, i quali pittori dipinsero tutta la chiesetta o oratorio di San Giovanni Battista; lavoro da essi condotto a termine il 18 luglio del 1446. **

Nel libro della Fraternita di Santa Croce in Urbino dal 1424 al 1433, è citato, dal 1428 sino al 1432, un maestro Ottaviano di Martino da Eugubio. Negli atti di Antonio notaro da Gubio, del 23 aprile 1420, registrati il 20 ottobre di quell'anno da ser Giovanni di Cicco della Quadra del Vescovado, dichiarasi procuratore di un certo Francesco di Bartolo da Gubbio, il *magnificum Octavianum Martini pictorem de Eugubio, habitantem nunc in civ. Urbini*, ecc. (Vedi Pungileoni, op. cit., pag. 50).

I summentovati pittori di San Severino, e questo pittore Ottaviano di Martino da Gubio, mostrano nelle loro opere, come anche gli altri pittori di quella regione d'Italia, dei quali parleremo a suo tempo, che poco curavansi dei progressi e dei miglioramenti che si andavano facendo in arte dai pittori delle altre scuole italiane, e specialmente in Toscana.

È bensì vero che i pittori di San Severino, e in particolare Ottaviano di Martino, non mancavano di un certo sentimento e di un fare aggraziato, caratteristica prevalente nei pittori di quella contrada. Di tal modo di sentire e fare aggraziato, sono testimonianza per Ottaviano le figure della Vergine col Putto, Angeli e Santi, nel dipinto murale della chiesa di Santa Maria Nuova in Gubbio dell'anno 1403, *** per il quale dipinto può affermarsi che Ottaviano di Martino sia il precursore di quell'arte graziosa, che notiamo nelle opere di Gentile da Fabriano. ****

Pochi anni dopo, nel 1439, troviamo un *Antonio da Ferrara a*

(*) Quanto a Pietro e Giuliano d'Arimini, vedasi il volume II di quest'opera, capitolo III, pag. 61 e segg., e pag. 487; poi vol. III, pag. 336, e pag. 46 e segg. del vol. IV.

(**) Delle opere di questi pittori da San Severino avremo occasione di parlare a suo luogo. Frattanto vedasi il vol. III dell'ediz. inglese di quest'opera, pag. 8 e segg., e Pungileoni, op. cit., pag. 4.

(***) Per le opere di Ottaviano Martini, vedasi il vol. III, pag. 90 e seg. dell'edizione inglese di qnest'opera.

(****) Per le opere di Gentile da Fabriano, confronta il vol. III, cap. IV, pag. 97 e seg. dell'edizione inglese di quest'opera.

che ne derivarono. Si può pertanto credere che egli nascesse tra il 1430 e il 1440.

Raffaello nacque nella casa comprata dall' avo nel 1464, e da ciò può dedursi che Giovanni dimorasse e tenesse bottega insieme col padre. Siamo anche indotti a credere che egli fosse già conosciuto come pittore in Urbino, quando Paolo Uccello si recò nel 1468 da Firenze in quella città, dove eseguì una tavola per la Confraternita del Corpus Domini.[1] E allora che la stessa Confraternita volle che Piero della Francesca si recasse

dipingere in Urbino. * La presenza di questi pittori forestieri di così scarso pregio artistico, può farci conoscere quanto limitata fosse l' importanza di quelli d' Urbino al tempo in cui nacque Giovanni Santi, e cioè fra gli anni 1430 e 1440.

Ignoriamo quale influenza benefica possa avere avuto l' arte di Antonio da Ferrara, quella dei trecentisti Pietro e Giuliano d' Arimini o dei quattrocentisti fratelli di San Severino o di Ottaviano Martini, sull' animo del giovanetto Santi. È molto probabile che le opere dei medesimi giovassero a svolgere nel suo animo quel sentimento di dolcezza e di gentilezza che egli ricevette da natura, e che scorgiamo nei tipi e nelle forme delle Madonne col Putto e degli Angeli dipinti da Giovanni Santi. Se tale suo sentimento naturale potè essere svegliato dalle opere degli artisti summentovati, è peraltro certo che Giovanni Santi seguì la maniera di Pier della Francesca e più ancora quella di Melozzo da Forlì. Non è quindi da maravigliarsi se lo Schmarsow, avendo trovato che un famulo Giovanni lavorò in Roma con Melozzo al Vaticano, il 7 maggio 1477, siasi domandato se questo garzone fosse Giovanni Santi. (Vedi quanto dicemmo in proposito più indietro, a pag. 314 nota 1ª). Essendo nato Giovanni Santi tra il 1430 e il 1440 avrebbe avuto in quel tempo dai 37 ai 47 anni, e come già uomo formato, non è verosimile che fosse in qualità di garzone ai servigi di Melozzo. Se la maniera del Santi dimostra nelle sue opere un fare aggraziato originale, dimostra nondimeno anche caratteri, modo di disegnare e di render le forme, ed una tecnica del colorire che ricordano Piero della Francesca e più ancora Melozzo da Forlì.

[1] Giovanni Santi fa menzione di Paolo Uccello nella sua *Cronaca rimata*. Vedi in proposito il vol. V, pag. 54 di quest'opera, e Pungileoni, op. cit., pagg. 12, 73 e 75, dove son riferite le memorie relative a Paolo Uccello.

(*) Per le opere di Antonio da Ferrara, vedasi ciò che fu detto nel vol. IV, pag. 92 e seg. di quest' opera.

a Urbino per dipingere una tavola, Giovanni Santi ebbe incarico di fargli le spese.[1]

È assai probabile che tale incarico fosse dato al Santi appunto per esser pittore, ma certamente doveva essere stimato da meno di Paolo Uccello e di Piero della Francesca, considerando che la Confraternita ricercò l'opera loro, ed escluse il Santi. Il quale, come a suo luogo diremo, non salì in fama di valente pittore presso la corte d'Urbino prima degli ultimi anni della sua vita, quando cioè ad istanza della Duchessa Elisabetta Gonzaga si recò in Mantova per ritrarre Lodovico Gonzaga vescovo di quella città.

Che il Santi non portasse invidia a Piero si argomenta dal fatto d'aver egli accettato l'incarico affidatogli dalla Confraternita;[2] ma se i due artisti si conoscessero innanzi, non è dato saperlo. Così pure non possiamo sapere se Piero della Francesca parlasse al Santi di Melozzo da Forlì che era, come è noto, suo discepolo e imitatore; tuttavia sembra probabile leggendosi di Melozzo nella sua Cronaca rimata: « A me sì caro, che in prospettiva ha steso tanto il passo. »[3] Comunque sia, è peraltro certo, e lo abbiamo già avvertito, che se l'arte di Giovanni Santi ricorda quella di Piero della Francesca, mostra nondimeno di accostarsi ancora più a quella di Melozzo da Forlì.[4]

Fu congetturato che Giovanni Santi accompagnasse Federico d'Urbino a Milano nel 1468,[5] ma

[1] Nel Pungileoni, op. cit., pagg. 12 e 75 è riferita le seguente memoria ritrovata nel libro *B* della Confraternita del Corpus Domini a c. 51. « 1469. aprile 8, Bolognini 10 dati a Gioanni di Sante da Colbordolo per fare le spese a M.tro Piero del Borgo ch'era venuto a vedere la taula per farla a conto della Fraternita. »

[2] Vedi indietro la *Vita di Piero della Francesca*, pag. 223.

[3] Vedi parimente più indietro la *Vita di Melozzo da Forlì*, pag. 279.

[4] Vedi a pagg. 281, 313 e 314 di questo volume.

[5] Il Santi descrive questo viaggio nel 91° capitolo della sua *Cro-*

noi non sappiamo se egli fu mai ai servigi di quel principe.

Urbino, durante il regno di Federico, era una città nella quale tutti gli abitanti avevano agio di svolgere il loro ingegno e i loro traffici. Il biografo Vespasiano ci lasciò una descrizione particolareggiata dei contratti che in quel periodo di tempo furono fatti, e ci racconta la vita quotidiana della città. È difficile immaginarne un' altra, nella quale il dispotismo prendesse una forma così paterna e patriarcale in circostanze tanto singolari. Figuriamoci un principe potente a capo dei suoi sudditi, il quale premii coloro che gli son devoti e castighi i turbolenti, pur essendo da tutti ugualmente amato. Tale accordo fra principe e popolo era dovuto alle abitudini semplici ed alla educazione civile assai limitata in quei tempi. Federico era veramente un padre per i suoi sudditi; a tutti porgeva ascolto e non sdegnava di mescolarsi tra la folla anche nei mercati. Questo principe magnifico fu pure circondato da artisti, scienziati e letterati, che dividevano i suoi favori coi capitani delle milizie. È da supporre che, in tali condizioni, Giovanni Santi avesse agio di elevarsi sulla condizione modesta in cui lo aveva lasciato il padre, ed è probabile che frequentando una tale società, egli potesse gradatamente progredire nelle arti e nelle lettere per modo da potere, oltrechè attendere alla propria professione, dilettarsi di scrivere dei versi. La sua *Cronaca rimata*, da noi così spesso ricordata in queste pagine,

naca rimata. Vedi Dennistoun, *Memoirs of the Duches of Urbino*, London, 1851; e Pungileoni, op. cit., pag. 129. Può darsi che la notizia di questo viaggio di Giovanni Santi con Federico a Milano, fosse tolta dalla vita del Duca scritta dal Paltroni, che era suo segretario e consigliere intimo. Il Santi riferisce nella detta sua Cronaca di aver avuto agio di leggere sovente la biografia del Duca scritta dal medesimo Paltroni.

è prova che il Santi era veramente uomo d' ingegno, sebbene di mediocre coltura.

Pitture nella chiesa di S. Giov. Batta in San Domenico di Cagli.

Non possiamo giudicare i suoi progressi artistici non avendo alcuna notizia o dato sicuro intorno ai suoi primi lavori; ma si può congetturare che avesse fama di valente pittore presso la corte di Urbino quando fu incaricato da Pietro Tiranni di dipingere una cappella nella chiesa di San Giovanni Battista in San Domenico a Cagli.[1] Però innanzi di questo lavoro, giudicando dai caratteri della pittura, il Santi eseguì per commissione dello stesso Tiranni l' affresco che vedesi sulla parete in prossimità di detta cappella, dove è un sarcofago marmoreo che chiude le ceneri di Battista moglie di Pietro Tiranni, nel quale si legge la seguente iscrizione:

BAPTE . COIVGI . PIETISS . PE . CAL . S . D .
AÑO MCCCCLXXXI

che è così interpretata:

BAPTISTAE . CONIVGI . PIENTISSIMAE . PETRVS . CALLIENSIS . SALVTEM . DEPRECATUR.

Sopra all' urna che trovasi in un riquadro incavato nella parete, a forma di nicchia, il Santi dipinse il Redentore nudo, di faccia a noi e ritto in piedi, ma per metà entro il sepolcro. Ha le braccia abbassate ed una mano sull'altra, in modo da mostrarne le piaghe, il capo coronato di spine, e i capelli partiti nel mezzo che gli scendono copiosi e ricciuti ai lati della faccia e del collo sulle spalle. Un'aureola con la croce nel mezzo gli circonda la testa.

Sul davanti, ai lati, v'è un basso parapetto che si

[1] Pietro Tiranni appartenne a famiglia patrizia di Cagli. Nel 1502 era in Urbino, e aveva l'ufficio di cancelliere e segretario di Giovanna Feltria Della Rovere figliuola di Federigo di Montefeltro. Vedi Pungileoni, op. cit., pag. 114.

unisce al sepolcro, da cui emerge la mezza figura del Cristo. Il tutto è a finti marmi di color chiaro.

Alla sinistra di Cristo è figurato quasi di faccia San Bonaventura, il quale col braccio destro piegato a sè tiene nella mano un libro chiuso, mentre ha aperta quella dell' altro braccio pure piegato. È vestito dell'abito francescano, cinto della corda a metà della vita, con l'aureola intorno al capo.

Dall'altro lato, a destra del Redentore sta San Girolamo, rivolto in atto reverente verso Gesù. Ha la mano sinistra sul petto e disteso l'altro braccio, nella cui mano tiene il sasso. Indossa la solita veste rossolacca che lascia peraltro alquanto scoperti il petto e le braccia. Una corda gli cinge la vita, ed esso pure ha l'aureola attorno alla testa.

La cosa migliore di questo affresco è la figura del Redentore, il cui volto esprime il dolore. Le sue forme ricordano l' arte dei trecentisti, e il tipo caratteristico dei pittori umbri. La testa è alquanto mágra con ossa rilevate, il naso piuttosto lungo e grosso alla base, mentre la bocca, tenuta semichiusa, è piccola. Le proporzioni della figura si mostrano regolari, ma alquanto largo e squadrato è il torace: le braccia sono invece magre ed esili.

La figura di San Girolamo ha, come di solito, la testa alquanto grande e il mento coperto da lunga, copiosa e folta barba. Dalla fronte spaziosa scendono pochi capelli ricciuti dietro alla testa sulle spalle; le braccia e le mani presentano gli stessi caratteri del Cristo. La figura di San Bonaventura ha forme più tarchiate e regolari, e le mani rassomigliano per forma a quelle delle figure di Melozzo.[1]

[1] Le figure sono di grandezza naturale, e dipinte poco oltre i fianchi.

L'esecuzione tecnica è molto accurata; i contorni sono netti e precisi; il colorito è di tinta chiaro-giallognola; le ombre, alquanto prive di vigoria, sono ripassate a tratti di colore più scuro con tinta verdognola. Il tutto difetta alquanto di modellatura e rilievo.[1]

Assai verosimilmente l'affresco testè menzionato fu condotto poco tempo prima delle pitture che veggonsi nella vicina cappella, che vuolsi eretta dal Tiranni in onore della moglie.[2]

L'architettura di questa cappella è di stile molto elegante, che ricorda le opere bramantesche. Si compone di una vôlta ad arco sostenuta sul davanti da due colonne, e alle pareti da due pilastri appoggiati al muro, il tutto lavorato con ricca ornamentazione. È sormontata da una decorazione di tempo meno lontano.

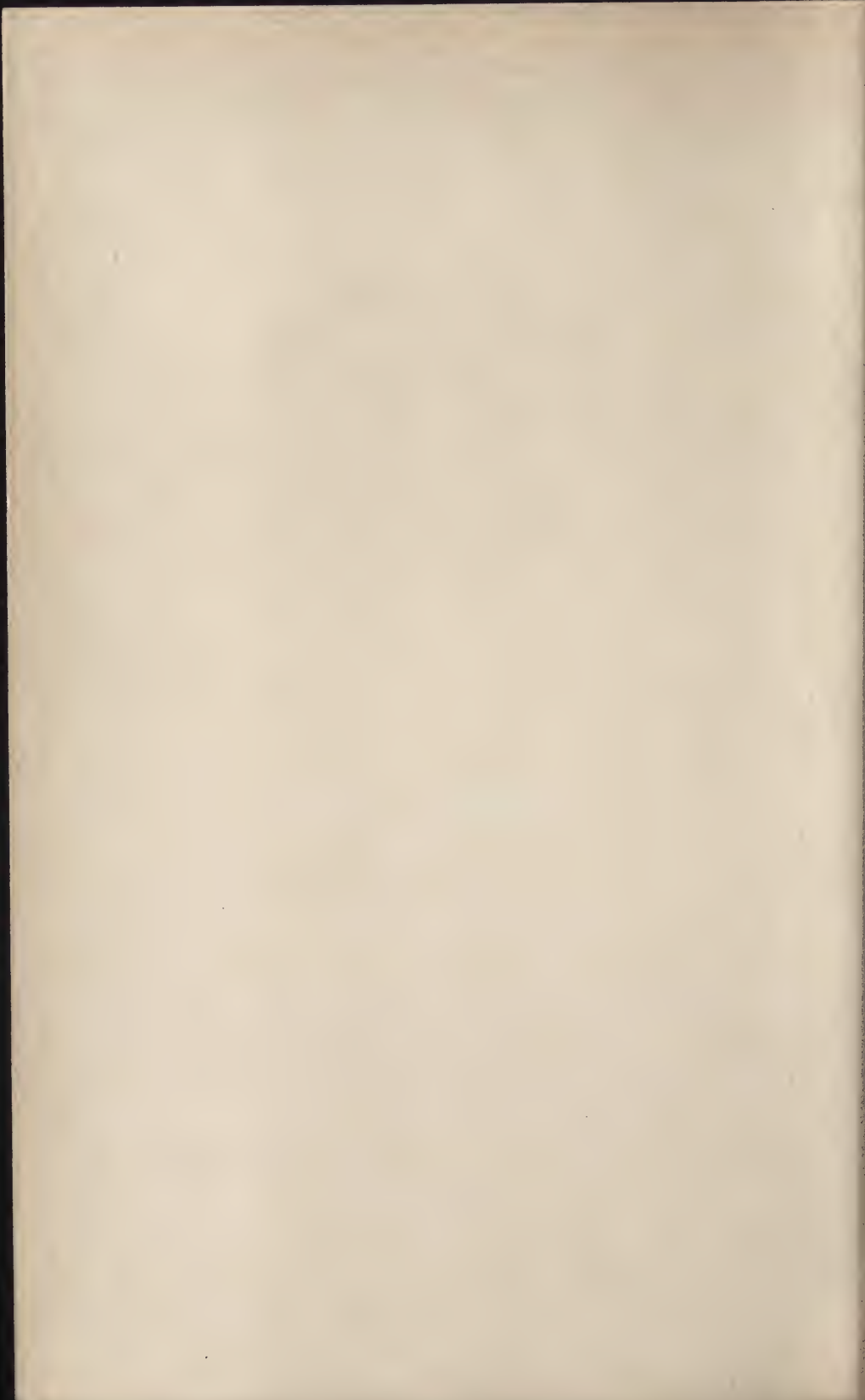
Sul davanti dell'arco, all'estremità, dipinse il Santi in due medaglioni, posti uno per parte, le mezze figure della Vergine e dell'Angelo annunziante.

Nel mezzo della vôlta è colorito il busto del Redentore in atto di benedire con la destra, mentre tiene un libro aperto di faccia a noi. Questo busto è chiuso entro un tondo raggiante che spande luce all' intorno. Più sotto sono due Angeletti, in parte velati dalle nubi, uno de' quali a mani giunte è rivolto al Redentore. Sotto i medesimi, ai due lati e tra le nubi, vedesi la testa e parte della figura con le ali di due Angeletti, un dei quali sta guardando in alto, e l'altro, con la testa alquanto piegata, è rivolto in senso opposto e guarda in basso. Più in basso si presentano per ultimi quattro

[1] Il fondo originariamente era di colore azzurro; ora vi si vede invece la preparazione rossa, e solo qua e là qualche pezzetto di color celeste.

[2] Questa notizia ci è data dal Buonfatti di Gubbio.

Vol. VIII, pag. 371.

Affresco di Giovanni Santi in San Domenico a Cagli.

altri Angeli ritti in piedi sulle nubi, che in atteggiamenti diversi stanno suonando.[1]

Tanto la figura del Salvatore quanto quelle degli Angeli ricordano, quale più e quale meno, l'arte di Melozzo, e in particolare quella pittura che egli fece nella cupola della chiesa dei Santi Apostoli in Roma. L'arte del Santi è peraltro inferiore a quella di Melozzo. Il fondo è dipinto in azzurro tempestato di stelle dorate.

Nella parte inferiore dipinse il Santi un interno a marmi colorati, di forma rettangolare, messo in prospettiva e sormontato da una cornice, le cui linee seguono quelle dell' architettura della cappella in modo da formare con quella un insieme armonico.

Nel mezzo, in vicinanza alla finta parete, su ricco trono di bello stile architettonico del Rinascimento ed a marmi colorati (a marmi colorati è pure il pavimento), sta seduta di faccia allo spettatore la Vergine, che regge con le mani il Bambino Gesù ritto sul suo ginocchio sinistro. Mentre egli con la mano del braccio destro allungato si regge alle vesti della divina Madre, con quella dell'altro braccio piegato a sè tiene parte della fascia che le gira attorno alla persona, e volgendo il capo alla sua sinistra guarda lo spettatore.

La Vergine ha la testa dolcemente inclinata verso la sua destra e guarda fuori del quadro dinanzi a sè. I capelli che hanno una elegante acconciatura e sono in parte coperti da un velo filettato d'oro, scendono copiosi ed a masse ricciute ai lati del collo e sulle spalle. Indossa la solita veste rossa, con sopra un fine panno cinerino che le ricinge le spalle, lumeggiato con leggeri tratti d'oro, ed è coperta da un manto azzurro che

[1] Quelli a sinistra dello spettatore suonano il sistro e la viola, quelli a destra il flauto e il liuto.

le scende dalle spalle per riapparire sul davanti coprendole le gambe. [1]

Questo gruppo della Vergine col Bambino ritto sulle sue ginocchia, non ricorda nè l'arte di Piero della Francesca, nè quella di Melozzo da Forlì, ma ha tutti i caratteri e le forme proprie della Scuola umbra. [2]

Ai lati del trono è un Angelo: quello a sinistra dello spettatore si presenta di tre quarti, e si volge alla Vergine con le braccia incrociate sul petto; l'altro ha un tipo grazioso e giovanile, il cui volto bello e paffuto è circondato da folti e copiosi capelli che terminano in due grandi masse ricciute sulle spalle. Indossa una veste di color verde (con ombre rossiccio-violacee e lumi rilevati con tocchi d'oro), cinta a metà della vita e di nuovo presso ai fianchi. L'Angelo che sta alla destra dello spettatore si vede quasi di profilo, con le mani giunte a preghiera, e rivolto in atto reverente alla Vergine. Ha una tunica stretta alla vita come l'altro e la veste di color verdastro con maniche gialle e i lumi ripassati con tratti d'oro. Anche questo Angelo è di lineamenti e forme gentili.

Dinanzi agli Angeli, sempre ai lati del trono e a sinistra dello spettatore, è figurato per primo San Francesco con tonaca di color bigio, cinta dalla corda. Si presenta a noi di tre quarti rivolto alla Vergine e al

[1] Nel mezzo pende dall'alto una funicella che tiene sospesa sopra il capo della Vergine una corona. Così, dai lati del trono che termina ad arco, pendono alcuni festoni con frutta e foglie legati con nastri. Sul pavimento marmoreo, nel davanti e nel mezzo, è dipinto un candelliere con cero acceso.

[2] Il gruppo della Vergine col Putto ritto a quel modo sulle ginocchia, è più volte ripetuto nei dipinti di Pietro Perugino come può vedersi nella tavola che si conserva nella Pinacoteca vaticana (vedi vol. III, pagg. 176, 177 e 200 dell'edizione inglese di quest'opera), o nell'altra che adorna la chiesa di Santa Maria Nuova a Fano, (ivi, pagg. 201, 244), o in quella che è nella chiesa di Santa Maria degli Angeli poco lungi da Sinigaglia (ivi, pag. 208).

Putto, e nella mano del braccio sinistro piegato tiene una piccola croce, mostrando la stimmata alla mano alzata ed aperta dell'altro braccio pure piegato.

Presso San Francesco e più sul davanti vedesi quasi di fronte San Pietro, alquanto girato verso la Madonna, con la testa rivolta dall'altro lato per guardare dinanzi a sè fuori del quadro. Ha fronte alta e spaziosa, e pochi capelli bianchi ai lati del capo e dietro le orecchie: il mento è coperto da folta, corta e ricciuta barba pure biancastra. Il tipo, le forme e lo sguardo di questa figura richiamano alla mente il tipo tradizionale del maggiore Apostolo. Indossa una tunica (che gli lascia scoperto tutto il collo) di color verde erba, con ombre rossiccie, chiusa nel mezzo ed allacciata alla vita. Sopra la veste porta un manto di color giallo arancio foderato di rosso, e le parti in luce di esso sono rilevate coll'oro. Questo manto gli copre il braccio sinistro alla spalla, gira dietro la persona per riapparire intorno ai fianchi, e coprirgli il davanti fino al basso lasciando vedere solo in parte la sottoposta tunica. Nella mano del braccio destro piegato tiene una delle chiavi, alla quale è attaccata con corda l'altra chiave, mentre con l'altra mano abbassata regge un libro chiuso appoggiato alle vesti. Ha i piedi nudi e posa ritto sul pavimento col piede sinistro, tenendo l'altro alquanto discosto, appoggiando le sole dita di esso al terreno.

Dall'altra parte del dipinto, a destra dello spettatore e in faccia a San Francesco, vedesi un Santo frate domenicano, vestito di tunica bianca e di cappa nera, con lo scapolare pure nero che gli gira intorno al collo sulle spalle, coprendogli in parte le braccia e avvolgendogli il braccio destro per scendere lungo la veste bianca fin quasi al basso. Questa figura è indicata per

San Domenico.[1] Come San Francesco, anche il detto Santo è rivolto verso la Vergine: nella mano sinistra tiene uno stelo di giglio fiorito, e regge con l'altra un libro aperto dinanzi a sè, nel quale è intento a leggere.

Dinanzi a lui, di riscontro a San Pietro, vedesi quasi di fronte il Battista col capo alquanto piegato a destra, che guarda dinanzi a sè fuori del quadro. Con l'indice della mano del braccio destro piegato accenna il Bambino Gesù, mentre ha l'altra abbassata sull'asta della croce che appoggia al pavimento marmoreo e al braccio, tenendo spiegato un rotolo. È vestito della solita pelle d'agnello, ma ha il petto in parte scoperto. Il manto di color rosso cupo gli scende a tergo dalla spalla e dalla metà del braccio destro, per riapparire intorno ai fianchi, coprendo tutta la parte inferiore della figura e lasciando in parte nuda la gamba destra e poca parte dell'altra.[2]

La Vergine e il Putto sono la cosa migliore di questo affresco, ma anche i due Angeli possono dirsi di buona maniera, e mostrano caratteri che ci richiamano alla mente quelli di Raffaello. Le figure non mancano di naturalezza; hanno forme regolari e tipi diversi e bene adatti alla rappresentazione di esse. San Francesco e San Domenico (o San Tommaso d'Aquino), sia per la mossa, come per l'espressione e il modo con cui sono rese le forme, sembrano una fedele riproduzione del vero. È specialmente bella e naturale la mossa di San Domenico in atto di leggere. La figura di San Pietro, col suo tipo tradizionale, ha mossa pronta ed

[1] Sul petto del Santo vi è l'immagine del sole; il che ci fa credere rappresenti San Tomaso d'Aquino, e come tale è infatti ricordata questa figura dal Pungileoni, op. cit., pag. 41.

[2] Presso al Battista, sul pavimento marmoreo, veggonsi due ampolle con liquido, di forma simile a quelle che usano i sacerdoti nella celebrazione della Messa.

elegante.[1] La figura di San Giovanni Battista ha forme magre ed ossute e movimento alquanto convenzionale, con fronte grande, occhi immobili, sguardo fisso; con bocca piccola e semiaperta, poca e corta barba al mento, folta e soverchiamente copiosa capigliatura con ciuffo ricciuto nel mezzo che, divisa, gli scende ai lati della faccia e del collo allargandosi sulle spalle. Questa figura, anche più di quella mezza del Salvatore da noi indicata nella vôlta, ci fa molto ricordare le figure di Melozzo.

Il disegno è netto e preciso, ma alquanto crudo e ferrigno: le mani ed i piedi, come in generale le attaccature delle membra, sono di buona forma, svelta ed asciutta. I particolari (quali i tendini e perfino le vene) sono indicati con molta esattezza, ma in modo un po' convenzionale.

Il partito delle vesti e il modo con cui sono rese le pieghe è affatto nella maniera della Scuola umbra: le carni hanno tinta giallognolo-chiara con lumi biancastri, rossicce alquanto le guance, e per conseguenza ancor più le labbra; le mezze tinte sono grigiastre e un po' deboli le ombre di colore rossastro-scuro ma opaco e triste. Il tutto è ripassato, specialmente nelle ombre, con tratti di colore fin quasi ai contorni. Nei colori delle vesti degli Angeli predominano le tinte cangianti, rilevate con oro nelle luci del manto giallo aranciato della figura di San Pietro. Quest' uso dell'oro si nota anche negli accessori, nel paese, e nella ricca ornamentazione.

[1] Quantunque nella figura di San Pietro si noti che la testa è alquanto grande, e scarsa la parte inferiore, nondimeno la mossa, il tipo e la veste ricordano la figura dello stesso Santo che Raffaello introdusse (collocandola in posizione a questa identica) nella tavola dipinta per le monache di Sant'Antonio a Perugia. Vedi la nostra *Vita di Raffaello*, vol. I, pag. 222.

I colori rossi delle vesti, come in quelle della Madonna e più ancora nel manto del Battista, sono di tinta triste vinacea; l'azzurro del manto della medesima è alquanto cupo ed opaco. Il partito della luce e dell'ombra è giustamente equilibrato e buoni sono pure gli sbattimenti delle ombre proiettate: le figure diminuiscono di grandezza secondo la loro rispettiva posizione. Elegante è la forma del trono, in ottima armonia con le forme e con lo stile dell'architettura della cappella. Le finte pareti a specchi marmorei colorati, chiusi da riquadri di marmi bianchi, e sormontate da cornice, sono messe in così buona prospettiva da seguire la forma della cornice marmorea delle due vere pareti laterali della cappella (la qual cornice è sostenuta sul davanti come fu detto, da una colonna per parte), e l'architettura dipinta si collega con la vera scorciando così bene da rendere un insieme bello ed armonioso. [1]

In una parola, i caratteri che predominano nell'affresco del Santi dimostrano che egli imitò in esso l'arte di Melozzo temperandola con elementi propri della Scuola umbra. Vi si nota, come fu detto, una certa gentilezza di forme e di sentimento, massime nella Vergine col Putto, nonchè nei due Angeli che stanno ai lati del trono. Le medesime particolarità le noteremo anche negli altri lavori di Giovanni, ma con un'arte non scevra d'imperfezione, la quale si ritrova più tardi, ma in grado eminentemente grazioso e magistrale, nelle opere del figlio Raffaello. Quest'arte infatti raggiunse il massimo della bellezza nella Madonna di San Sisto,

[1] La pittura ha qua e là sofferto dei danni; in alcuni luoghi il colore è alterato o svanito e in altri è mancante. Pare che in alcuni punti il dipinto fosse bucherellato con qualche punta di ferro, e ciò specialmente si nota nelle pupille degli Angeletti che sono nelle vòlte dell'arco.

ora a Dresda, che può dirsi veramente una visione celeste piuttosto che opera umana.[1]

Gli stessi caratteri e la stessa tecnica esecuzione della parte inferiore in questo dipinto del Santi, si riscontrano pure nella pittura della lunetta soprastante, in cui è rappresentata la Resurrezione di Cristo.[2]

[1] Per il detto dipinto, vedasi il vol. II della nostra *Vita di Raffaello*, pag. 650, e l'incisione nella tav. II.

[2] Nel mezzo del dipinto si vede un'alta roccia a forma di cono, e nel centro di essa un'apertura che mette al sepolcro. Da un lato è rovesciata la porta che la chiudeva, e presso al Sepolcro sono due guardie, una per parte, che dormono sedute in terra ed appoggiate con la testa a due massi. Il soldato che è a sinistra dello spettatore, vedesi di tre quarti con le mani incrociate sul ginocchio della gamba sinistra un po' piegata, e col piede appoggiato al suolo, tenendo l'altra alquanto piegata. Il soldato che sta dall'altra parte è veduto di profilo e si volge dal lato opposto del primo. Tiene nella mano destra abbassata la spada che tocca in terra, ed ha lì presso lo scudo, mentre tiene la gamba destra piegata col piede appoggiato in terra e l'altra gamba distesa.

Nel mezzo, sul davanti, si presenta di fronte a noi il Salvatore che spande raggi intorno a sè. La mossa di questa figura è simile a quella di San Giovanni Battista, che abbiamo veduto nella sottoposta pittura. Il Redentore ritto, posa allo stesso modo sul piede destro, ed ha l'altro alquanto più indietro da un lato, toccando con le sole dita il terreno. Sporge alquanto il fianco destro; tiene alzata ed aperta la mano del braccio destro piegato in atto di benedire, mentre con l'altra abbassata regge l'asta del vessillo con croce rossa, appoggiata in terra ed al braccio.

È in parte coperto da un bianco paludamento che lascia scoperti il torace, il braccio sinistro, i piedi e parte delle gambe. Questo partito di pieghe ricorda pure quello della figura del Battista, ed entrambi rammentano la maniera di Melozzo. Sul davanti, il terreno arido e scosceso è tagliato a picco. Da un lato, in vicinanza del Salvatore e a sinistra di chi guarda, vedesi di tre quarti un giovane soldato seduto, con la gamba sinistra penzoloni lungo la roccia, e con l'altra piegata tenendo il piede sotto alla coscia sinistra e le braccia piegate e appoggiate al ginocchio, sulle quali posa il capo. Lì presso vedesi lo scudo ritto in terra e a lui appoggiato.

Non lungi dalla detta guardia, se ne scorge un'altra che mostra la schiena, la quale posa di fianco sul terreno ed è rivolta verso il Redentore. Ha il braccio destro piegato con la mano alla fronte, e le gambe incrociate, mentre gli pende al fianco una lunga spada. Dall'altro lato del Cristo, di riscontro al primo giovane soldato, sta una terza guardia che dorme distesa supina per terra e veduta da noi per tre quarti e di

Questo dipinto di Giovanni Santi è il più importante lavoro ch'egli facesse. Ha un colorito chiaro e luminoso; la qual cosa non tanto si nota nelle pitture su tavola, dove si conosce ch'egli cercava più o meno di seguire i progressi fatti nella pittura ad olio ancora imperfetta, di cui aveva gli esemplari nei pittori d'Urbino suoi contemporanei.

Visitazione, in S. Maria Nuova a Fano.

In Santa Maria Nuova a Fano, sul primo altare a sinistra entrando, si vede una tavola eseguita da Giovanni Santi con l'imperfetto metodo di dipingere ad olio, quale era usato da Melozzo e dal suo discepolo Palmezzani. È in essa rappresentata la Visitazione di Santa Elisabetta.

Sul davanti, nel mezzo, sta di profilo la detta Santa in atto di abbracciare la Vergine, fissando in essa lo sguardo pieno di gradimento. Questa figura di Santa Elisabetta ha tipo e forme che ricordano quelle di

scorcio. Col braccio sinistro abbandonato sull'elmo, e l'altra mano posta sul ventre, tiene la gamba destra piegata col piede appoggiato in terra, e l'altra distesa in avanti, pendendo per metà lungo la roccia. Presso e dietro a questa guardia ve n'è un'altra di riscontro a quella veduta di schiena che è dall'altro lato del dipinto. Anche questa si presenta di schiena, distesa a terra ed appoggiata col braccio destro piegato ad un masso, alquanto incurvata, con la testa in avanti.

Ai lati del Sepolcro, nel fondo, scorgonsi a destra dello spettatore alcune colline, una città lontana, più da lungi un castello sulla cima di una montagna, e nella vallata un fiume interrotto qua e là da qualche albero. Dal lato opposto del Sepolcro, si vedono grandi massi rocciosi simili a colline, l'altra parte della vallata e alcuni alberi. Il tutto stacca sul cielo azzurro leggermente velato da qualche nube. In questa composizione del Santi le guardie sono disposte in modo giudizioso, con mosse naturali, forme asciutte, e alcune con lineamenti piacevoli e giovanili.

Abbiamo qui un'arte che ci ricorda la tavola rappresentante la Resurrezione di Cristo della Galleria Vaticana, * ed anche, sebbene con arte molto diversa, l'arazzo di Raffaello col medesimo soggetto; a proposito della quale composizione notammo la somiglianza con questa Resurrezione di Cagli. **

* Vedi la nostra *Vita di Raffaello*, vol. I, pag. 90 e segg.

** Vedi la detta *Vita*, vol. III, pag. 362 e segg.

Piero della Francesca, ma con un' arte e una maniera di colorire molto inferiore a quelle di Piero, dimostrandosi in ciò, il nostro pittore, un imitatore di Melozzo. [1]

La giovane Maria veduta quasi per tre quarti, sta in atto di abbracciare la Santa e piega modestamente il capo e lo sguardo. Ha copiosi e ricciuti capelli che le scendono in masse ai lati della testa e dietro al collo sulle spalle. Le copre il capo un velo accomodato con certa grazia, mentre i suoi lineamenti e le sue forme sono gentili. [2]

Dietro, ma alquanto discosto da Santa Elisabetta sono due donne del suo seguito, la prima della quali veduta di tre quarti. Porta in capo un panno bianco a guisa di cuffia, ha la veste di color rosso cupo, con sopra il manto di color verde scuro che tutta la copre. Con le braccia piegate e le mani al petto raccoglie in parte sotto al braccio il detto manto, ed è intenta a guardare l' incontro di Santa Elisabetta con la Vergine. È questa una delle migliori figure del quadro, con lineamenti e forme che ricordano un po' quelle del Ghirlandaio o meglio le altre di Cosimo Rosselli.

Presso a questa figura ed alla sua sinistra, vedesi quasi di fronte una giovane che si fa alquanto innanzi

[1] La Santa ha sulla fronte una benda bianca, secondo l'usanza delle monache. Un panno parimente bianco le scende dalla testa ai lati intorno al collo. La veste che indossa è di color verde scuro, ed il manto di color rosso cupo con ombre rilevate.

Il manto che scende dalla spalla destra, le copre la persona, lasciando vedere la sola parte superiore della veste con il braccio.

[2] Indossa, secondo il solito, la veste rossa ed il manto azzurro, che è divenuto scuro di tinta. I lineamenti di questa figura e l'acconciatura dei capelli con quel velo, ricordano le teste di giovani donne che Raffaello eseguì nei suoi primi anni, quali si vedono in alcuni disegni della Galleria nell'Accademia di Venezia. Di questi disegni è detto nel vol. I della nostra *Vita di Raffaello.*

rivolta verso la compagna a cui volge lo sguardo. Ha aperta la mano del braccio sinistro per metà alzato, e accenna alla compagna la Vergine. Anche questa figura, come quella della Vergine, è di forme gentili ed asciutte; ha sul capo un panno chiaro con ombre azzurre, che insieme ai lunghi e ricciuti capelli le scende ai lati della faccia e del collo sulle spalle. È di colore azzurro-chiara la veste cinta a metà della vita e di nuovo ai fianchi.

Dietro a quelle figure si vede una fabbrica con sottostante loggiato di buona architettura e messo in prospettiva. Dall' altro lato, dietro alla Vergine a destra dello spettatore, si presenta per prima una giovane con una mossa convenzionale tutta propria dei pittori umbri. Anche il partito delle vesti, il modo di render le forme e le forme stesse, piuttosto magre, ricordano i medesimi pittori. La detta figura è rivolta alquanto verso il gruppo di Santa Elisabetta e della Vergine; posa la mano del braccio destro al seno sulla veste di color verde, e con l'altra abbassata raccoglie il manto di color rosso cupo che in parte la copre. Volge il capo un po' piegato a Santa Elisabetta e la guarda.

Alla destra di questa giovane sta di faccia San Giuseppe, già maturo d' anni, appoggiato con le mani al bastone e coperto di un manto giallo, il quale guarda l' incontro di Santa Elisabetta con la Vergine.

Tra queste due ultime figure vedesi di fronte una vecchia di forme robuste, ma ossute, la quale ha in capo un involto di panni, e anch' essa guarda l' incontro di Santa Elisabetta con la Vergine. Il fondo è formato da montagne con alberi verdeggianti, e in mezzo ad esse scorre in lontananza un fiume e si scorge una città.

Il tutto stacca sul cielo azzurro, qua e là velato da qualche nube.

Le figure sono piuttosto magre e di forme gentili, nè mancano di un certo che d'aggraziato, sebbene difettino alquanto di vita e movimento. La massa della luce e delle ombre è bene determinata, ma la pittura scarseggia di mezze tinte e di rilievo, come il contorno netto e preciso è troppo marcato. Il dipinto è più difettoso nella prospettiva aerea e nella giusta degradazione dei colori, e in generale il colorito è basso di tinte e le vesti sono di colore cupo e triste.

Alquanto scorrette sono le estremità e le giunture, e le forme delle vesti (che hanno le orlature finamente lavorate con oro) terminano in modo angoloso. Come già fu avvertito, la pittura è lavorata con quell'imperfetta maniera del dipingere a olio che era in uso allora alla Corte d'Urbino, e che si nota anche nelle opere di Melozzo e del suo discepolo Palmezzani.

Sul davanti della tavola è scritto in un cartello:

JOANNES
SANTIS
DI VRBINO
PINXIT

Incliniamo a credere che questa tavola fosse colorita dal Santi prima degli affreschi di Cagli. [1]

[1] Le figure sono di grandezza naturale. Il dipinto ha molto sofferto in più maniere, e fu più volte restaurato in modo da perdere molto del suo carattere originale. Oltre ad essere cresciuto nelle tinte, la mestica minacciava in molti luoghi di staccarsi col colore dalla tavola. Inoltre una fenditura dall'alto al basso divideva in due parti il dipinto passando attraverso la figura di San Giuseppe. Turata quella fenditura (larga qualche centimetro) con stucco, vi fu poi dipinto sopra.

È malagevole poter dare un giudizio di essa senza esaminarla da vicino. Dopochè vedemmo per la prima volta quest'opera del Santi, fu necessario per ben due altre volte mettervi le mani per restaurarla, forse a cagione della parete in cui si trova, non adattata certamente alla conservazione del dipinto, od anche a causa dell'essere esposto al continuo aprirsi e chiudersi della porta della chiesa, che si trova per l'appunto di faccia.

Vergine col Putto e Santi in Santa Croce a Fano.

Un migliore esempio del valore di Giovanni Santi l'abbiamo nella tavola, che trovasi nella chiesa di Santa Croce presso l'Ospedale di Fano.

In mezzo e sopra un basamento di forma esagonale, sta seduta in trono di faccia a noi la Vergine, la quale posa la mano destra sulla spalla del Bambino Gesù tenuto a sedere sul ginocchio, ed ha aperta e alzata quella dell'altro braccio piegato. Essa guarda dolcemente il Figliuolo, che alzando la mano del braccio destro piegato benedice, mentre in quella dell'altro braccio piegato presso al petto tiene lo stelo di un garofano e guarda dinanzi a sè fuori del quadro. Porta intorno al collo un vezzo di coralli ed ha testa raggiante. Piega alquanto la gamba destra col piede in avanti un po' alzato e distende l'altra: gli cinge la vita una fascia di tessuto leggero. La Vergine ha la testa di forma ovale, spaziosa la fronte, regolari i lineamenti, tipo piacente e fisionomia dolce. Indossa la solita veste rossa ma, come sempre, di tinta alquanto triste vinacea: azzurro è il manto con fodera gialla. [1]

Il Bambino ha mossa graziosa, forme rotondeggianti e carnose, tipo gentile, e la figura è così buona nel suo insieme da farci risovvenire quelle stesse di Gesù Bambino, sebbene abbellite e con nuove forme, che si veggono nelle opere giovanili di Raffaello, quali la tavoletta con la Madonna detta del Fringuello nel Museo di Berlino, o l'altra della Vergine col Bambino e Santi nello stesso Museo. [2]

Dietro alla Vergine è disteso un panno rosso ap-

1 Per essere il dipinto cresciuto di tinte, la forma e il dettaglio delle pieghe non sono visibili che da vicino.

2 Per questi dipinti giovanili del Sanzio, vedi il vol. I della nostra *Vita di Raffaello*, le riproduzioni nella tavola I Madonne, figura n. 1 e figura n. 3, nonchè il testo a pagg. 107 e 108.

peso ad un'asta sostenuta sulle spalle da due graziosi Serafini con ali spiegate e posti sulle nubi.

Da un lato, a sinistra di chi osserva, si presenta per prima Sant' Elena, veduta da noi di tre quarti e rivolta alla Vergine e al Putto. Regge essa il legno della croce appoggiato in terra ed alla spalla sinistra posandovi sopra il braccio con la mano abbassata, mentre tiene nella mano dell' altro braccio piegato a sè un chiodo, simbolo della passione di Cristo. Ha in capo un' alta berretta in forma di cono colorita di rosso e ornata di perle, con alla base una corona. [1] Sotto alla berretta un velo le copre in parte i capelli e le scende ai lati della faccia per girarle intorno al collo. Indossa un ampio manto rosso che lascia vedere assai poco della sottoposta veste di color plumbeo, con ricami gialli. Considerata in tutte le sue parti, è questa una delle più belle figure che si conoscano di Giovanni Santi.

Dietro a Sant' Elena ed in parte da essa nascosto, vedesi di fronte a noi presso il trono il patriarca San Zaccaria, il quale sta guardando quasi compiacendosene dinanzi a sè fuori del quadro. Tiene nella mano sinistra un libro chiuso, e in quella dell' altro braccio piegato al petto una piccola croce come in atto di presentarla allo spettatore. La testa di questa figura con forme regolari ha ossa rilevate, alta e spaziosa la fronte, e aspetto d' uomo attempato, quali si addicono al detto Santo. Pochi capelli gli scendono ai lati della testa, e il mento è coperto da lunga barba che termina divisa nel mezzo. Un grande manto di color verdastro scuro foderato di rosso lo copre, lasciando vedere assai poco della sottoposta veste rossa.

[1] Si vuole che rappresenti la corona imperiale della Santa.

Dall'altro lato del quadro, di riscontro a Sant'Elena, si presenta per primo di fronte a noi San Rocco, il quale stando ritto sul piede destro ha il ginocchio dell'altra gamba alquanto piegato in fuori, ed alquanto discosto dall'altro il piede, le cui dita toccano terra. Tiene in capo un cappello scuro a larghe falde; i capelli ricciuti gli scendono di sotto ai lati della faccia e del collo sulle spalle, ed il mento è coperto da poca barba. I suoi lineamenti sono regolari. Aprendo la mano destra, con l'indice dell'altra abbassata indica allo spettatore la ferita della coscia destra.

Il lungo bastone da pellegrino è appoggiato in terra e alla spalla diritta. Indossa un corpetto giallo stretto alla vita con sopra un manto di color rosso ed ha calzari rossi e stivali di colore scuro. Questa figura ha qualche cosa di esile nelle forme e di convenzionale nel movimento, che sembra studiato per conferirle grazia.

Dietro a San Rocco, e di riscontro a San Zaccaria, sta presso al trono San Sebastiano nudo e trafitto da frecce, in parte nascosto dalla figura che gli è dinanzi. Si presenta a noi di tre quarti rivolto verso la Vergine con le braccia legate dietro la schiena ad un tronco di albero. Le forme di questo nudo sono molto sviluppate e rese in modo da richiamarci alla mente non solo le figure di Melozzo, ma anche quelle del Mantegna. La testa si presenta però di profilo e alquanto di scorcio, ma lo scorcio non è così bene studiato da ottenerne l'effetto desiderato. Ha una folta, ricciuta e copiosa capellatura che scende a trecce inanellate spandendosi in due grandi masse ai lati del capo.[1]

[1] In questa figura si scorge una somiglianza con gli Angeli di Melozzo ricordati nella sagrestia dei canonici al Vaticano, fra i quali uno veduto di profilo ed alquanto di scorcio, con in testa capelli disposti quasi allo stesso modo e copiosi e ricciuti, il quale sta sonando la chitarra appoggiata sul ginocchio sinistro.

Il fondo è formato da una campagna con ai lati colline verdeggianti e con alberi che staccano sull' azzurro del cielo, coperto in parte da nuvolette.

Sulla base del trono si legge la seguente scritta:

JOHANNES SANTIS VRBI. P.

Il disegno di questa pittura è netto e preciso sebbene un po' crudo. Difettose sono alquanto le forme, le estremità e le congiunture delle membra, tali da rassomigliare alla maniera di Marco Palmezzani, alla quale si avvicina pure per il colorito e per quella imperfetta tecnica del nuovo sistema di dipingere ad olio. Infatti il dipinto è crudetto di tinte, vitreo di superfice, difettoso di mezze tinte, con ombre scuro-rossastre. I colori delle vesti sono di tinta forte e uniforme e difettosi alquanto di trasparenza.[1]

Sapendo che Raffaello nacque l' anno 1483 nella casa paterna d' Urbino nella contrada del Monte, è da supporre che Giovanni Santi si trovasse presente in quella città alla nascita del figlio.

Vergine col Putto e Santi in Santa Sofia a Gradara.

Ai 10 aprile dell' anno seguente (1484) dipinse la tavola che esiste nella chiesa parrocchiale di Santa Sofia in Gradara (paese dieci miglia discosto da Pesaro), che gli fu allegata dal sacerdote e vicario Domenico de'Dominici.

Nel mezzo è dipinta la Vergine, seduta su di un trono collocato sopra un basamento marmoreo di forma quadrata. Essa si presenta a noi di faccia col volto veduto per tre quarti, e tiene il Bambino Gesù seduto sulle sue ginocchia, verso il quale volge dolcemente la testa e lo sguardo in atto amoroso, posando la mano

[1] Le figure sono di grandezza naturale. Il colore, in generale cresciuto e oscurato di tinta, in alcune parti erasi alzato dall' imprimitura, e questa dalla tavola. Il dipinto era anche qua e là sporco o macchiato, ma ci fu detto che venne riparato a tali inconvenienti col restauro fatto non è molto tempo.

manca sulla spalla sinistra del divino Figliuolo, mentre appoggia le dita dell' altra aperta alla mano destra di esso: indossa il solito manto azzurro che le copre anche il capo, lasciando scoperti i gentili lineamenti del volto, e poco del collo, per scendere quindi, riunito al seno, a vestirle quasi tutta la persona.

Il Bambino Gesù posto quasi di fronte, guarda da un lato alla sua sinistra dinanzi a sè fuori del quadro, ed ha un po' piegata la gamba sinistra e l' altra distesa con una mossa che somiglia quella del quadro già ricordato nella chiesa di Santa Croce in Fano. Anche qui il Putto ha il collo ornato da un vezzo di coralli, e tiene nella mano destra abbassata un uccellino.

In questo gruppo è espresso tanto sentimento di materno affetto, da mostrarci (come del resto sempre in tali figure) che il suo autore fu anche in arte il padre del divino Raffaello. [1]

Dietro al trono è stesa una tenda di color rosso cupo, appesa ad un' asta sostenuta, qui pure, da due Serafini, uno per parte: un terzo Angelo vedesi superiormente nel mezzo; tutti e tre hanno le ali spiegate e sono posati su nuvolette. Il Serafino che è nel mezzo è alquanto rivolto con la testa e con lo sguardo in basso per guardare la Vergine.

[1] Nei pittori del secolo precedente a quello di cui ora discorriamo e specialmente in quelli della Scuola senese, vedemmo espresso il Bambin Gesù con un uccellino in mano; ma, se la memoria non c' inganna, non ritrovammo mai questo motivo nelle opere del Perugino, alla cui scuola, dopo la morte del padre, passò il giovane Raffaello. Questo motivo si trova ripetuto da Raffaello stesso in quella sua opera giovanile che è nel Museo di Berlino, denominata la Madonna del Fringuello. (Vedi nel vol. I della nostra *Vita di Raffaello* la tavola 1, figura 1ª, e testo a pag. 107). Ora domandiamo se possa essere appunto derivato dallo studio delle opere del padre questo grazioso motivo di Raffaello, che vediamo ripetuto in quell'altro suo dipinto dell'epoca fiorentina, detto la Madonna del Cardellino, che trovasi nella Galleria degli Ufizi in Firenze. (Per questo quadro vedi nel vol. I della nostra *Vita di Raffaello*, la tavola 11, figura 10ª, e il testo a pagg. 262 e seguenti).

Sul davanti, da un lato del trono a sinistra dello spettatore, si presenta per tre quarti Santo Stefano in atto di guardare San Giovanni Battista che gli sta di faccia. Santo Stefano è vestito da diacono, cioè con dalmatica rossa ornata di ricami e con fodera gialla, che lascia vedere poca parte del bianco camice presso i piedi e intorno al collo. In una delle mani abbassate tiene un libro chiuso, nell' altra ha la palma, sulla testa due sassi, simbolo pure del suo martirio.

Dietro a lui e in vicinanza al trono, vedesi pure di tre quarti Santa Sofia, titolare della chiesa, rivolta verso il gruppo della Vergine col Putto. Questa Santa ha l' abito del suo Ordine, cioè veste nera; la fronte è in parte coperta da un panno bianco che le scende ai lati, e sopra questo porta una lunga sopravveste nera che, coprendole in parte la testa, scende ai lati lungo le braccia avvolgendole tutta la persona. Ha nella mano sinistra il modello di una città fortificata, che è intesa per Gradara, sul quale appoggia l' indice dell' altra mano.

Dal lato opposto del trono vedesi per primo San Giovanni Battista; ripetizione della figura dello stesso Santo, ricordata nell' affresco di Cagli, come lo dimostrano il tipo, la mossa, le forme e la veste che anche qui è di pelle scura con sopra un manto di color rosso cupo. Il Santo, simile anche in questo all'altro di Cagli, tiene l'asta della croce appoggiata in terra e alla spalla sinistra, sulla quale posa la mano abbassata con un rotolo svolazzante su cui si leggono le note parole: ECCE AGNVS DEI. Con l' indice della mano dell'altro braccio piegato accenna a noi il Bambino, mentre guarda dinanzi a sè fuori del quadro. Dietro a questa figura, sta presso al trono e di riscontro a Santa Sofia, l'arcangelo Michele. È un giovane con folta e ricciuta capigliatura discriminata nel mezzo, che scende ai lati del volto fino sulle

spalle. Indossa una maglia a squame di pesce di color giallo, con ricco ornamento a fiorami, perle e gioielli di varia forma e colore, che gli copre il petto e gli cinge la vita. Di sotto a questa maglia scende la lunga tunica di color cinerino, raccolta ai fianchi, che tutto lo copre. Ai piedi porta calzari color bronzo a squame di pesce, ed ha due ali verdastre.

Il terreno, sul davanti alquanto scosceso, è qua e là coperto d'erbe, fiori e minuti sassi. Dietro alle due figure che si presentano per prime ai lati del quadro sorgono due rocce di tinta brunastra, con in cima alcune frasche fiorite e dell'erba. Nel fondo a destra dello spettatore veggonsi delle colline verdeggianti, a sinistra la campagna coperta di pianticelle e d'alberi, poi più in lontananza un lago, e finalmente delle montagne che staccano sul cielo di tinta calda.

Sulla base del trono si legge la seguente iscrizione:

GRADARIE . SPECTĀDA . FVIT . IMPENSA . ET . ĪDVSTRIA . VIRI . DOMINICI . DE . DOMINICIS . VICARII . ANNO . D . MCCCCLXXXIIII . DIE . X . APRILIS . ET . PER . DVOS . PRIVS .

E nel basso:

JOANNES . SAN . VRB . PINXIT .

Quantunque questo dipinto abbia sofferto in più maniere, nondimeno dai caratteri e dalla esecuzione tecnica che esso presenta, si può congetturare che fu eseguito dopo quello della chiesa di Santa Croce in Fano; ma confrontando i due dipinti, se si notano forme somiglianti, si scorge eziandio in quello di Gradara maggior finitezza di lavoro. Devesi inoltre avvertire che in questa tavola le figure non hanno quella certa durezza di forme, nè gli occhi aperti con lo sguardo fisso ed

immobili che si osservano nei dipinti di Cagli e di Fano, ma forme migliori e più naturale guardatura.[1] Il disegno è accurato; diligente è l'esecuzione tecnica, e le vesti hanno le orlature lavorate a fini ricami in oro.

L'11 novembre del detto anno 1484, Giovanni Santi trovavasi in Urbino, come si rileva da una sua lettera scritta a messer Antonio canonico in quella città e nunzio papale alla corte del Duca. Dalla predetta lettera sappiamo che il Santi aveva ricevuto venti ducati pagatigli d'un quadro dipinto per la chiesa di San Luca in Torre, di cui non sappiamo nè il soggetto nè quale fine facesse.[2]

Nell'anno seguente, il 2 agosto 1485, Giovanni Santi perdette il padre, e il 20 settembre un figliuolo,

[1] Come nelle pitture di Cagli e di Fano, anche questa è ugualmente eseguita con l'imperfetto metodo della tempera mista all'olio. Le figure, di grandezza naturale, sono qui pure asciutte e svelte di proporzioni e di forme.

Quando vedemmo la prima volta questo dipinto era collocato in alto, sulla parete del coro dietro all'altar maggiore, assai mal ridotto a causa dell'umidità della chiesa per le cattive condizioni sia del muro, sia della copertura; laonde, escluse le carni, il rimanente del colore era più o meno alterato e in alcune parti caduto; il che notavasi specialmente in tre luoghi: sul manto rosso di San Giovanni Battista nel suo lato destro, in qualche parte della veste di Santo Stefano, nonchè in una gran parte del manto azzurro della Vergine, il quale era stato anche ripassato con colore. In altri luoghi erasi inoltre staccato il colore dalla imprimitura, e questa dalla tavola per modo da minacciare di cadere. Due spaccature dividevano dall'alto al basso la tavola: una passava, a sinistra dello spettatore, sull'ala del Serafino, scendeva attraverso le figure di Santa Sofia e di Santo Stefano e andava fino all'estremità inferiore della tavola; l'altra dall'alto passava sui capelli del Battista, sulla spalla destra e sul rimanente della figura arrivando al piede all'estremità inferiore della pittura. Anche sul davanti del paese mancavano alcuni pezzetti di colore.

La tavola fu tolta da quel luogo umido, restaurata e collocata in una delle sale del Palazzo comunale, dove sofferse altri danni e fu di nuovo riparata. Finalmente dopo aver tolta la causa dell'umidità la tavola fu posta nella chiesa. Da ciò è agevole comprendere come la pittura perdesse molto del suo carattere originale.

[2] Vedi Grimm, *Kunst und Künstler*, in 8 vol. (Berlin, 1869), vol. II, pag. 164.

fratello di Raffaello,[1] laonde seguirono le formalità legali per la divisione dell'eredità paterna.

Certo è che il 12 novembre del 1486 trovavasi in patria, poichè nel libro, segnato *B*, della Confraternita del Corpo di Cristo, si legge a carte 127, che egli dorò alcuni Angeli per la medesima: « 1486 novembre 12. Ducati doi d'oro a Giohe de Sante per comprar l'oro per andorare gli angioli alla fraternita. »[2] E nel 1487 ebbe due altri pagamenti per lavori quasi simili, chè nel detto libro sono registrate queste partite. A carte 127, tergo: « 1487.[3] Giugno 10. fior. 3 $^1/_2$ per depingere et andorare li angioli a Giohe de Sante; » e a carte 130: « 1487... per depingere et andorare li angioli a Giohan de Sante. »

Vergine col Putto in casa Santi a Urbino.

Nel 1489, come più innanzi avremo occasione di dire, il Santi trovavasi sempre in Urbino, imperocchè crediamo che appunto in questo periodo di tempo dipingesse l'affresco che vedesi nella casa da esso abitata e nella quale nacque Raffaello, e cioè tra gli anni 1487 e 1489.[4]

Vuolsi che quest'affresco rappresenti la Vergine col Bambino in braccio, me nè l'una nè l'altra figura hanno alcun segno d'aureola. A meno che questo segno fosse poi nascosto dal ridipinto, subìto dall'affresco, ci sembra più ragionevole ammettere che nel gruppo volesse ritrarre la propria moglie e il figlio Raffaello addormentato sul seno materno. Fors'anco questo è uno studio della moglie col figlio fatto dal pit-

1 Vedi la nostra *Vita di Raffaello*, vol. I, pag. 16.

2 Vedi Pungileoni, op. cit., pagg. 26 e 114.

3 Il Pungileoni che riporta questi pagamenti, indica evidentemente per errore la data del 10 giugno 1487 invece dell'anno 1487 (op. cit., pag. 114), ma la data vera è poi data dallo stesso Pungileoni a pag. 26 dell' *Elogio Storico*, ecc.

4 Vedi la nostra *Vita di Raffaello*, vol. I, pag. 20.

tore per servirsene in qualche quadro che doveva rappresentare la Vergine col Putto in braccio.

La donna si presenta a noi di profilo e seduta, intenta a leggere in un libro che essa tiene aperto dinanzi a sè sopra un leggio, mentre le sta seduto sulle ginocchia il fanciullo nudo, veduto da noi per tre quarti e rivolto verso di lei. Posa egli le braccia una sotto l'altra sul braccio sinistro della madre, che ha la mano aperta appoggiata al fianco di esso, nello stesso tempo che con l'altra tenuta sulla spalla del bambino, che pare dorma tranquillamente, lo abbraccia.

La madre ha forme asciutte, buone proporzioni, tipo piacente e lineamenti gentili: i capelli sono raccolti a trecce legate da una fettuccia attorno alla nuca, ed alcuni ricciolini le scendono sulla guancia presso l'orecchio. Sopra i capelli ha un velo trasparente che le scende lungo la vita e sulle spalle, e indossa una veste rossa riunita a metà della detta vita, oltre un manto azzurro che le gira intorno alle spalle e le cade ai lati con pieghe larghe, coprendole quasi tutto il braccio e il rimanente della persona.

Anche il bambino ha forme graziose, rotonde e carnose, tipo piacente. È certamente un gruppo ben composto e pieno di sentimento materno, tanto che per questi caratteri fu creduta opera del giovane Raffaello. [1]

Martirio di S. Sebastiano, in Urbino.

Noi congetturiamo che nel medesimo tempo in cui Giovanni Santi eseguì quest' affresco conducesse la tavola rappresentante il Martirio di San Sebastiano, che

[1] Il Pungileoni, nell'*Elogio storico di Raffaello Santi*, a pag. 4, lo dà per opera di Raffaello.

L'affresco, con figure di grandezza naturale, ha grandemente sofferto, ed è qua e là danneggiato dal restauro con colore ad olio, coperto poi da vernice, per modo che è alterato nelle forme e più nel colore originale. Esso vedevasi prima in una delle pareti del pianterreno, ma segata la parte del muro su cui trovavasi, fu trasportato in una delle stanze del primo piano, dove fu da noi veduto.

si vede nell'oratorio del detto Santo in Urbino; e a ciò pensare siamo indotti dai caratteri delle figure alte, svelte e asciutte, massimamente del San Sebastiano, ch'è una nobile figura giovanile con una posa elegante.

Egli sta quasi nudo di faccia allo spettatore, perchè è coperto soltanto ai fianchi da un panno; ed è ritto in piedi, colle spalle appoggiate ad un albero, e trafitto da tre frecce. Posa sul piede destro, mentre ha l'altro alquanto indietro e da un lato, appoggiandosi con le sole dita sul piano, ed ha le mani congiunte a preghiera. I capelli discriminati nel mezzo gli scendono copiosi e ricciuti ai lati della faccia e del collo e si spandono sulle spalle. Con la spalla sinistra alquanto sporgente in avanti e l'altra un poco indietro, piega la testa appena alzata a destra, mostrandosi tranquillo, quasi noncurante delle frecce che lo hanno trafitto.

Volge gli occhi verso un Angelo che, volando verso di lui ad ali spiegate, gli porge con la mano destra la corona, mentre ha piegato l'altro braccio. [1]

Da un lato, a destra del Santo, veggonsi in vari atteggiamenti gli arceri, uno dei quali con le braccia nude è in atto di scoccare la freccia. Dinanzi a lui se ne trova un altro, che mentre guarda con aria di volto sdegnato il Santo, piega alquanto la persona posando il piede sinistro sull'arco, e con le dita della mano sinistra abbassata tira la corda per caricarlo, nello stesso tempo che con l'altra lo regge. In questo gruppo si notano vigoria non comune di movimento, caratteri e forme diverse.

[1] Quest'Angelo veste una lunga tunica cinta a metà della vita. La figura è alterata dal ridipinto, tuttavia giudicando dalla mossa e da quanto può ancora scorgersi delle forme originali, ci sembra la più infelice della pittura.

Più indietro, da questo lato, vedesi l'imperatore che ordina minaccioso ai satelliti di uccidere il Santo.

Dall'altro lato del dipinto sul davanti e di contro agli arcieri, stanno inginocchiati e con le mani giunte a preghiera alcuni uomini e donne di varia età, in atteggiamenti diversi, ascritti alla Confraternita. La tradizione vorrebbe che nelle dette figure sieno ritratti individui delle famiglie Santi e Ciarla, ma il Passavant dice che « è opinione priva di fondamento, non appartenendo il Santi a questa Confraternita, ma sibbene a quella di Santa Maria della Misericordia. [1]

Questi ritratti hanno caratteri, forme e lineamenti diversi, adattati alla varia età ed al sesso. Tra le ricordate figure richiama l'attenzione quella di un uomo attempato, a capo scoperto ed a mani giunte che guarda vivamente il Santo; l'altra più virile che sta dietro, con berretta in capo, la quale volge gli occhi al detto Santo tenendo la mano destra sul petto e l'altra alzata in atto di meraviglia; e in fine una terza figura pure virile veduta di profilo a mani giunte. Tali figure hanno sofferto meno danni e dimostrano quanta cura e diligenza ponesse il nostro pittore nel condurre quest'opera. [2]

[1] Passavant, *Raphäel d'Urbin et son père Giovanni Santi*, opera cit., vol. II, pagg. 611, 612.

[2] La tavola, con figure grandi al naturale, è dipinta col solito metodo ad olio usato dal Santi e mostra un progresso in quelle parti che serbano la pittura originale. La quale fu più o meno in più luoghi ridipinta e coperta da pessime vernici, ma non recentemente. Inoltre una fenditura divide in due il dipinto dall'alto al basso attraversando la figura del Santo sui capelli, sulla spalla e braccio destri, e continuando sul fianco fin quasi al ginocchio, per poi estendersi all'estremità inferiore della pittura. Inoltre la mestica, o imprimitura data alla tavola, erasi in più luoghi alzata col colore. Si cercò di riparare alla meglio a questi danni assicurando il colore alla mestica e questa alla tavola, ma non essendosi fatto, come sarebbe stato necessario, il distacco e trasporto della pittura sulla tela, come saviamente aveva proposto il restauratore (cosa che non gli fu concessa), così quelle parti del colore con la mestica staccata si riattaccarono alla tavola. Inoltre, essendo il

Come abbiamo già detto, nel 1489 Giovanni Santi trovavasi ancora in Urbino, ove ebbe campo di lavorare con altri artisti negli archi trionfali che gli Urbinati fecero erigere per rendere onore ad Elisabetta Gonzaga, quando da Mantova vi si recò novella sposa di Guidobaldo.[1] Negli atti del notaro Battista da Scotaneto, sotto la data del 27 febbraio dell'anno suddetto, trovasi la quietanza da lui fatta al suo suocero Battista Ciarla in conto dei 150 fiorini da lui sborsati a titolo di dote per Magia; e sotto il dì 8 marzo, Luca Zaccagna, che aveva per moglie una sorella della Magia chiamata Lucia, in punto di morte lo elesse suo esecutore testamentario in compagnia di Gaspare Buffi, di Nicola Gini, dottore di legge, e del conte Ottaviano Baldini della Carda, il quale nella giovinezza dell'orfano Guidobaldo ebbe nello Stato d'Urbino quasi autorità di sovrano.[2]

Vergine col Putto e Santi, in San Francesco d'Urbino.

Per il detto Gaspare Buffi il Santi dipinse, nel medesimo anno 1489, una tavola da collocarsi nella cappella dedicata a San Sebastiano, fatta erigere in San Francesco d'Urbino;[3] la quale cappella è la prima a sinistra di chi entra in chiesa.

dipinto coperto da molta vernice, ne segue che specialmente in alcune ore del giorno, a causa della luce che riceve dalle finestre di faccia, produce un brutto effetto per non esser perfettamente piana ed eguale la superfice del colore sulla tavola.

[1] Vedi Pungileoni, op. cit , pag. 27 e la nostra *Vita di Raffaello*, vol. I, pag. 15.

[2] Ivi, pagg. 27, 28.

[3] Nel libro segnato *A* dell'archivio di San Francesco in Urbino, dal 1286 a tutto il 1619, si legge: *Altare S. Sebastiani imago lignea perpulchra ornatum mediocriter fuit erectum a familia de Buffis, anno 1489.* In un transunto di memorie spettanti alla chiesa si trova: « Altare di S. Sebastiani, il di cui quadro è in legno, opera e mano del padre di Raffaello Santi da Urbino, pittore rinomato et insigne. » Nel ms. della libreria Biancalana, parlandosi di San Francesco, sono descritte le figure rappresentate nella pittura che si dice colorita da Giovanni Santi. Vedi Pungileoni, op. cit., pagg. 91, 92.

La Vergine col Bambino è seduta nel mezzo sopra un trono marmoreo in forma di nicchia di buono stile del Rinascimento e ricco di fogliame, [1] il quale ha una base di forma esagonale, su cui è steso un tappeto rosso, con a un lato un finto cartellino in cui doveva essere certamente scritto il nome del pittore, l'anno in cui fu condotto il dipinto e forse anche il nome del suo ordinatore.

La Vergine ha gli stessi caratteri, forme ed espressione dolce delle altre Madonne dipinte dal Santi già da noi ricordate, e guarda dinanzi a sè fuori del dipinto.

Tiene il braccio sinistro piegato con la mano aperta e alzata e l'altra appoggiata sulla spalla destra del Bambino, ed ha la solita veste rossa cinta a metà della vita. Sopra i capelli discriminati nel mezzo con alcuni ricci che le pendono sulla guancia sinistra presso all'orecchio, le è accomodato un velo trasparente che le scende sino a metà della fronte. Un manto azzurro, come nelle altre figure di Madonne dipinte dal Santi, le scende ai lati della faccia e del collo sulle spalle per coprirle tutta la persona, il quale è, secondo il solito, riunito al seno da un fermaglio. Tiene a sedere sulle sue ginocchia il Bambino Gesù nudo, [2] che con la mano del braccio destro piegato benedice, mentre con l'indice della mano dell'altro braccio mezzo alzato accenna San Sebastiano che trovasi alla sua sinistra.

Questo gruppo della Vergine col Bambino ha proprio tutti i caratteri delle opere del Santi, e specialmente

[1] Gli ornamenti del trono ricordano quelli belli e magnifici del Palazzo ducale d'Urbino.

[2] È solo coperto da un fine drappo che dalla spalla sinistra gli scende dietro la figura per riapparire attorno al corpo girandogli attorno. Ha al collo un vezzo di corallo e monili pure di corallo ai polsi.

la figura del Bambino con quelle forme rotondeggianti e carnose, è cosa tutta sua. I quali caratteri poi, come fu già avvertito, si veggono riprodotti da Raffaello con forme e colorito più perfetti, tipo migliorato, e con quella mirabile arte e quel sentimento ch'erano propri del grande Urbinate.

A sinistra dello spettatore, presso al trono, è figurato San Francesco, simile per forma allo stesso Santo già ricordato nell'affresco di Cagli. Anche qui si presenta di tre quarti rivolto verso la Vergine col Putto, ed ha pure la testa alquanto piegata in atto divoto, tenendo le braccia piegate e le mani alzate, sulle quali si vedono le stimmate. È vestito dell'abito francescano, e in paragone del San Francesco di Cagli, questa figura è di un'arte più progredita. Altrettanto dobbiamo dire della figura rappresentante San Giovanni Battista che sta dinanzi e si presenta a noi di fronte, accennando con l'indice della mano del braccio destro mezzo piegato alla Vergine col Bambino Gesù, ma guardando dinanzi a sè fuori del quadro. Ha forme regolari con abbondanti e folti capelli ricciuti intorno alla fronte, che gli scendono in masse copiose e ricciute ai lati della faccia e del collo sulle spalle. Scoperto è il collo e parte del petto, essendo aperta nel mezzo la veste di pelle, sulla quale un ampio manto di color rosso cupo gli copre tutta la figura, lasciando peraltro nude in parte le gambe e i piedi. Anche questo Santo mostra un'arte in tutto più progredita se si confronta con quello dell'affresco di Cagli e degli altri precedenti dipinti. Qui la posa è più naturale e franca, nè, come in quelli, ha mossa così convenzionale e ricercata. Migliori sono pure le forme e l'espressione; il panneggiamento è più largo.

Dall'altro lato del quadro, di riscontro a San Giovanni Battista, vedesi quasi di fronte ritto in piedi San

Sebastiano nudo, con le braccia piegate e legate strettamente dietro la schiena; esso è soltanto coperto da un panno intorno ai fianchi. È in più luoghi trafitto da frecce. I folti e ricciuti capelli gli scendono sino a metà della fronte, e in grandi masse ai lati della faccia sulle spalle. Alza alquanto la testa e lo sguardo per guardare il cielo, tenendo la bocca un po' aperta. Questa figura ha forme erculee, e studiata ne è per modo l'anatomia da ricordare, più che qualunque altro pittore, il Mantegna, senza peraltro rivelare la conoscenza anatomica, nè le forme ed il disegno propri di quel grande pittore.

Dietro a San Sebastiano e di riscontro a San Francesco sta quasi per tre quarti San Gerolamo rivolto con la figura e lo sguardo ad osservare dinanzi a sè. Ha la mano sinistra sopra un libro chiuso, che appoggia ritto sul bracciuolo dell' elegante seggio, e nell' altra mano tiene la penna. Indossa la solita veste rossa cupa, che dal sommo del capo gli scende ai lati del volto, con sotto il bianco camice.

Ha forme magre ed ossute, lineamenti regolari, tendini ed ossa rilevate, alta e spaziosa la fronte con alcune rughe sulla medesima e sulle guance, ed una folta e lunga barba gli scende fino a metà del petto. Questa sotto ogni riguardo è la migliore figura di Santo che sia stata dipinta dal nostro maestro.

Sul davanti, a destra di chi osserva, vedesi prostrato sul pavimento marmoreo e di profilo un fanciullo che sta a mani giunte pregando, il quale ha in capo un berretto di color giallo aderente alla testa, e legato con un nastro sotto il mento; dal qual berretto scendono folti capelli sulla fronte, lungo la faccia e dietro la testa sulle spalle. Indossa una sottoveste rossa con sopra una veste di color verde scuro, cinta a metà della vita e

aperta al braccio in modo da lasciar scorgere al gomito la bianca camicia. Ha calzari rossi.

Sopra al trono veggonsi due Angeli, uno per parte, ad ali spiegate e con un piede appoggiato sopra una nuvoletta, e con l'altra gamba mezzo alzata. Questi Angeli sono rivolti a guardare il gruppo della Vergine col Bambino, e in una delle mani con le braccia abbassate, tengono un ramoscello d'olivo, mentre con l'altra sostengono sul capo della detta Vergine la cordicella a cui è appesa la corona. Essi hanno lineamenti giovanili e piacenti, capelli discriminati nel mezzo, che scendono ricciuti ai lati del capo per allargarsi sul collo e sulle spalle. Indossano una tunica di color cangiante allacciata a metà della vita e di nuovo ai fianchi, che, coprendo tutta la figura tranne i piedi, si solleva come fosse mossa dal vento.[1]

Più in alto e nel mezzo, sopra fondo dorato, vedesi di fronte la mezza figura dell'Eterno con folta e lunga barba, vestito di una tunica di color rosso cupo e di un manto violaceo foderato d'azzurro che in parte lo copre. Con la mano del braccio destro semipiegato benedice, mentre tiene nell'altra un globo azzurro. Ma le forme sono tarchiate e grossolane e il tipo ha del volgare. Questa mezza figura è circondata da una gloria di teste angeliche con ali, che stanno rivolte a Dio Padre. Queste testine d'Angeli hanno il solito tipo e le solite forme degli altri dipinti dal Santi.

Sul davanti del quadro e presso San Sebastiano veggonsi i ritratti della famiglia dell'ordinatore del di-

[1] A proposito di questi Angeli e specialmente di quello a sinistra dello spettatore, veggasi ciò che fu detto nella nota 2ª, pag. 24, del vol. I, *Vita di Raffaello*, ricordando un disegno d'Angelo che è nel Gabinetto delle Stampe a Berlino. Fatta eccezione per il movimento delle braccia, la figura dell'Angelo di Berlino ha mosse, caratteri e forme simili a quest'Angelo dipinto da Giovanni Santi.

pinto, e primo si presenta il Buffi di profilo, a capo scoperto ed a mani giunte in atto di preghiera, rivolto alla Vergine col Bambino.[1] Dietro a lui sta, veduta di tre quarti, la moglie con un velo sui capelli che le scende ai lati della faccia e lungo il collo, e con veste di colore scuro; anch'essa tiene le mani giunte a preghiera, e volge gli occhi alla divina Madre. Dinanzi a loro vedesi il fanciullo, a cui abbiamo accennato, pur esso in ginocchio e orante.

Dai caratteri e dalle forme dei detti ritratti dobbiamo giudicare fossero somiglianti, chè probabilmente avevano quelle mani grosse, larghe e alquanto corte di dita; difetti che si notano anche nella mezza figura dell'Eterno, per il quale è da supporre che il Santi si servisse di qualche modello con forme tarchiate e volgari.[2]

L'esecuzione tecnica è sempre la medesima degli altri dipinti di Giovanni Santi; ma quando si consideri bene da vicino il quadro, vi si scorge un progresso in tutto. Il cattivo stato di conservazione e il ridipinto hanno tolto molto alla pittura del suo carattere originale.

Si hanno notizie che in questo tempo il Santi di-

[1] Ha una veste di color rosso cupo abbottonata nel mezzo, e una sopravveste di color scuro con maniche di color rosso con fodera verde.

[2] Le figure sono di grandezza naturale. La tavola era in origine centinata, ma fu poi ridotta quadra con aggiunte laterali e nella parte superiore. Il dipinto ha sofferto dei danni. L'iride dell'occhio della Vergine fu ritoccato con colore. In generale la pittura fu ridipinta specialmente nelle ombre: l'azzurro del cielo è rifatto. In molte parti il colore erasi alzato con la mestica dalla tavola, stante lo stato infelice dei muri e della vôlta della cappella, per la umidità che riceveva dall'esterno. Dopochè vedemmo la tavola nella cappella, fu trasportata in un locale destinato a Galleria nell' Istituto di Belle Arti, dove è indicato col n. 48. La tavola fu restaurata togliendo il ridipinto, ed assicurando il colore e la mestica. Ma il locale nel quale fu trasportata non essendo neppure quello adattato alla conservazione de' dipinti, la tavola fu portata con altre opere di pittura in una sala del Palazzo ducale.

pinse un quadro per la cappella Zaccagna in Urbino, ma non se ne conosce il soggetto. Luca Zaccagna aveva per moglie, come abbiamo detto, una sorella della Magia di nome Lucia, e l'8 marzo del 1489 nominò il Santi suo esecutore testamentario insieme a Gaspare Buffi, Nicola Gini ed al conte Ottaviano Ubaldini della Carda.[1]

Un altro dipinto fece Giovanni, per l'amicizia che correva tra loro, a Piero Antonio Paltroni, segretario e consigliere di Federico da Montefeltro, dal quale Paltroni il Santi comprò un podere ai 28 ottobre del 1457, e nella cui casa racconta di avere avuto spesso occasione di leggere la vita del detto Federico da Montefeltro, scritta dal Paltroni medesimo.[2] In quel dipinto rappresentò San Michele Arcangelo e nella predella storie della Passione di Nostro Signore.[3]

Cristo morto, in S. Bernardino presso Urbino.

Presso Urbino si vede nella chiesa di San Bernardino, sul davanzale del pulpito, una tavoletta dipinta da Giovanni Santi, in cui è rappresentato Cristo morto seduto sul sepolcro e sostenuto da due Angeli. Egli si presenta di fronte, nudo, soltanto coi fianchi coperti da un panno. Un Angelo lo sostiene con la mano sinistra sotto l'ascella, mentre posa l'altra sulla fronte del Salvatore, e sulla mano la testa che esprime mestizia. L'Angelo è ritto in piedi sul sepolcro, ma alquanto piegato con la persona. L'altro Angelo sta in ginocchio sul sepolcro, dal lato opposto a destra dello spettatore, ed è anch'esso alquanto curvato per appoggiare la testa sulla spalla del Salvatore, mentre col braccio sinistro tiene alzato quello dello stesso Gesù. Anche questo Angelo esprime tutto il dolore da cui è compreso.

1 Vedi Pungileoni, op. cit., pag. 28.
2 Ivi, pagg. 128-129.
3 Ivi, pag. 119.

Vol. VIII, pag. 401.

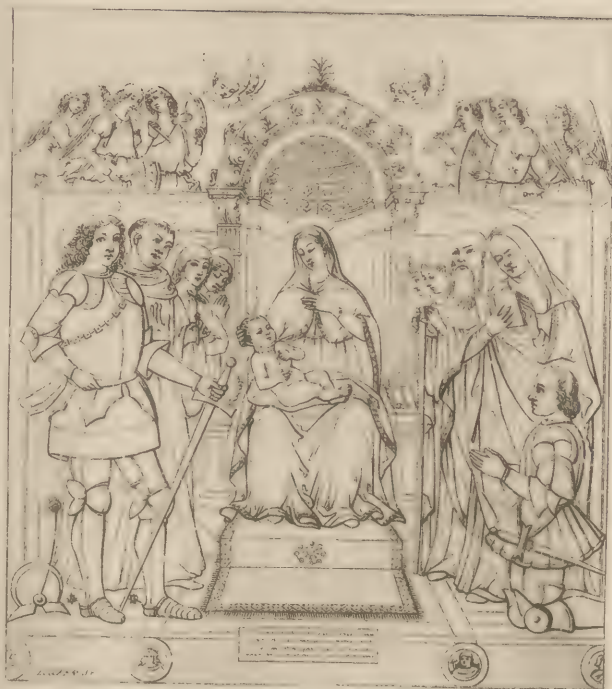
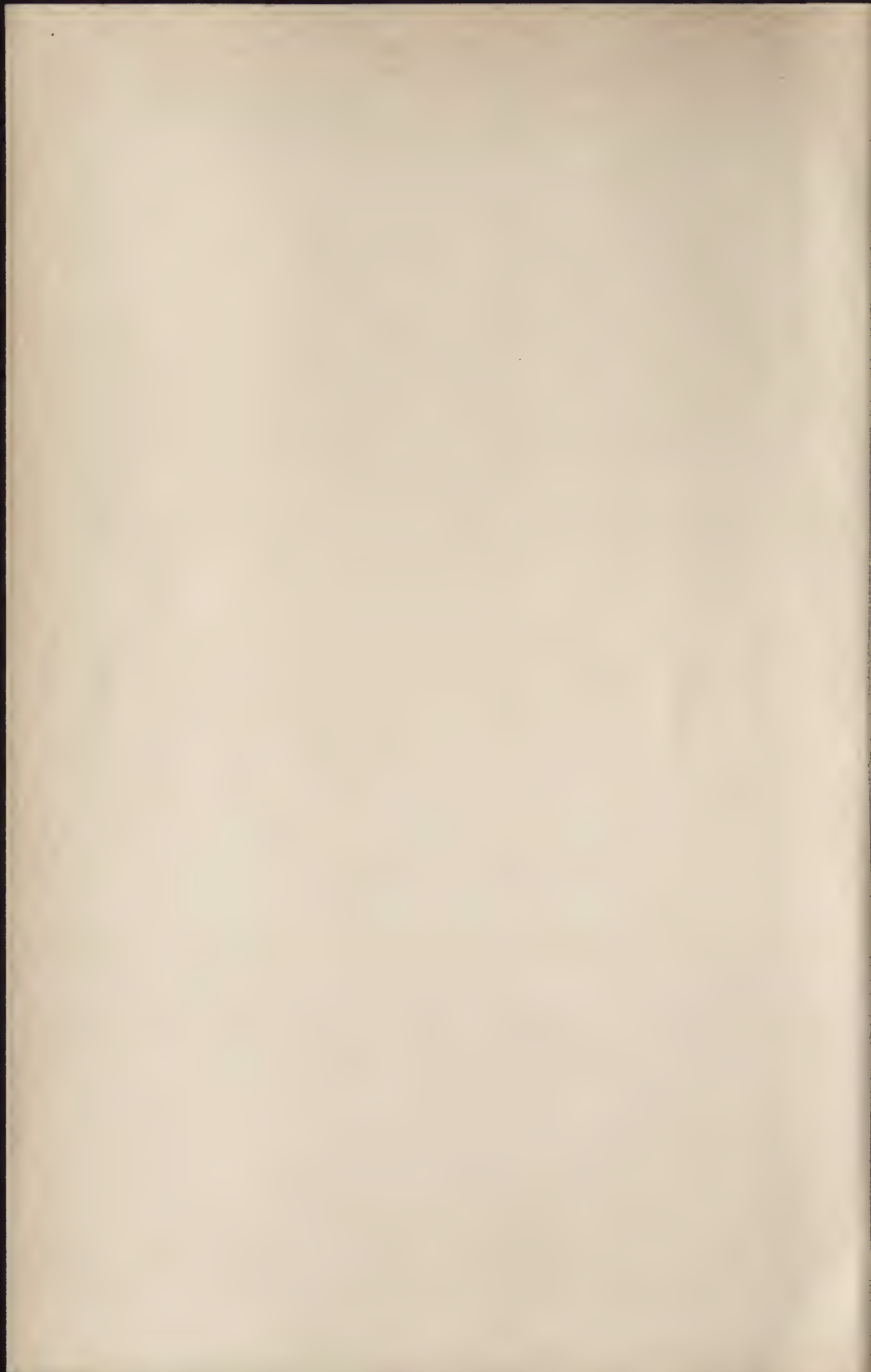



Tavola di Giovanni Santi a Monte Fiorentino.

La testa di Cristo con folti capelli discriminati nel mezzo, che gli scendono copiosi e ricciuti lungo il volto sulle spalle, non è priva di espressione. La figura ha buone proporzioni, forme svelte ed asciutte, e una certa rigidezza di membra quale bene si addice ad un cadavere. Gli Angeli vestiti di tunica hanno le ali alquanto spiegate e mostrano mossa pronta, animata e grande dolore. Tuttavia vi si scorge una certa volgarità accompagnata da realismo che non s'addicono ad Angeli.

Il disegno è netto e preciso e di accurata esecuzione tecnica; buona è la massa delle luci e delle ombre, e le tinte delle carni sono di colore giallognolo chiaro, con ombre verdognole, trasparenti e ben fuse. Nelle pieghe delle vesti si ravvisa la solita forma propria del Santi: le figure sono circa un quarto del naturale.

Il sepolcro è finto di marmo e il terreno verdeggia; le figure staccano su fondo scuro. Buono è lo stato di conservazione del dipinto.

Vergine col Putto e Santi in Monte Fiorentino.

In quello stesso anno il Santi condusse a termine la tavola, con figure di grandezza naturale, che trovasi in una cappella della chiesa annessa al soppresso convento dei Minori Osservanti in Monte Fiorentino. Come nell'affresco di Cagli, vedesi nel mezzo la Vergine col Putto seduta in un seggio di bello stile architettonico, col dossale a forma di nicchia ricco di ornamenti, che termina ai lati unendosi alle due pareti le quali occupano tutta la larghezza della tavola. Le dette pareti, sormontate da cornice, si congiungono sull'estremità a due altre pareti laterali, messe di scorcio, formando così un rettangolo aperto sul davanti. Tanto le pareti, quanto la base del trono e il pavimento, sono a marmi colorati.

La Vergine si presenta di faccia, tenendo sulle

ginocchia steso di fianco il Bambino Gesù nudo, che si presenta per tre quarti. Essa, con la mano destra appoggiata alla nuca del Figliuolo, gli tiene alquanto alzata la testa, mentre ha l'altra aperta sul seno.[1] Volge il capo e lo sguardo verso Gesù che sta in atto di guardarla, tenendo il braccio sinistro piegato a sè per appoggiare al petto la mano colle dita semichiuse; mentre quella dell'altro braccio, pure piegato, è posata sul corpo. Ha la gamba destra distesa e alquanto piegata l'altra, il cui piede sta sotto la detta prima gamba e si appoggia alla sinistra della divina Madre.[2] La Vergine ha al solito una veste rossa cinta a metà della vita, con sopra un manto che tutta la copre. Sotto ai suoi piedi, sulla base del trono, è steso un tappeto verde con orlatura ricamata, che giunge fino sul davanti del pavimento marmoreo. Nel mezzo della base del trono e sopra il tappeto è figurato, in un tondo giallo, un gioiello con perle.

Il Bambino Gesù ha forme carnose e rotondeggianti, buone proporzioni, tipo grazioso e piacente, e la testa è raggiante. La Vergine ha il solito tipo e i soliti lineamenti: gentili sono poi le sue forme. Tanto questa figura quanto quella del Bambino mostrano un miglioramento nell'arte del Santi in confronto alle pitture precedenti. Il gruppo ricorda assai quello della tavola Buffi in Urbino; e infatti, come già dicemmo, fu eseguito dal Santi nello stesso tempo. Il soggetto della Madonna che sostiene sulle ginocchia il Bambino è così bello e gentile da ricordarci in questo i dipinti di Raffaello nella sua giovinezza.

Ai lati del trono sono due Angeli per parte; il

[1] La Vergine ha un anello nell'anulare della mano sinistra.

[2] Come in tutte le pitture del Santi, il Bambino ha anche qui un vezzo di corallo intorno al collo.

primo di quelli che stanno a sinistra dello spettatore, si presenta per tre quarti, ha le mani giunte in atto di preghiera, ed è rivolto a guardare con aria di volto grazioso il Redentore. [1] L'altro Angelo che gli sta dinanzi è pure veduto di tre quarti, rivolto alquanto con la figura verso il trono, ma con la testa e lo sguardo verso l'osservatore, ed ha le braccia incrociate sul petto. [2] Il primo di questi Angeli è di forme gentili e piacenti, il secondo, pur bello, ha forme più carnose ed espressione meno bella.

Degli altri due Angeli che si trovano dal lato opposto, il più vicino al trono non mostra che la testa di profilo, nascosto com' è dall' altro che gli sta dinanzi, intento ad osservare il Bambino. I suoi copiosi capelli scendono fino quasi a metà della fronte, riuniti da un nastro nel mezzo, dal quale si alza un ornamento a forma di triangolo di color viola. Egli piega dolcemente la testa con fronte spaziosa e capelli discriminati e ricciuti, che gli scendono ai lati sulle spalle. [3]

Dinanzi a questi ultimi due Angeli, dal lato destro, vedesi Sant'Antonio abate con lunga e folta barba, rivolto per tre quarti allo spettatore, intento a guardare dinanzi a sè fuori del quadro. È vestito da monaco di color verdone scuro, con cappuccio in capo. Posa le mani sul lungo bastone che tiene appoggiato in terra, e la figura è un bell'esempio dell' arte del Santi. Ha forme regolari ed un carattere severo non privo di na-

[1] Ha i capelli discriminati nel mezzo, che si delineano intorno alla faccia a masse ricciute, e porta una veste verde.

[2] I suoi capelli sono lisci e nel mezzo della fronte a spazzola; ai lati del volto scendono aderenti e copiosi lungo il collo sulle spalle. Indossa una veste di color verde.

[3] Questi Angeli hanno tipi e lineamenti graziosi, che ci rammentano quelli degli Angeli che stanno ai lati della Vergine col Putto nell'affresco di Cagli.

turalezza, da ricordare il San Zaccaria del quadro di Santa Croce in Fano, già da noi descritto.

Dinanzi a Sant'Antonio vedesi per tre quarti San Gerolamo alquanto rivolto verso la Vergine, il quale è vestito dell'abito cardinalizio di color rosso, che in parte gli copre anche la testa. Con la mano del braccio destro piegato tiene un libro aperto dinanzi a sè, sul quale posa le dita dell' altra mano, ed è in atto di leggere. Le sue forme sono regolari non prive di naturalezza; largo e facile è il panneggiamento.

Sul davanti presso a questa figura vedesi di profilo l' ordinatore del dipinto, cioè il conte Carlo Olivo Planiani, a capo scoperto e inginocchiato. Indossa l' armatura con sopra una cotta corta di color giallo rilevato con tocchi di tinta chiara, cinta a metà della vita, e dal fianco gli pende la spada. Ha le mani giunte a preghiera ed è rivolto verso la Vergine col Putto.

Robusto della persona e con forme regolari, ha i capelli che terminano ricciuti lungo il collo. Alcune rughe gli solcano il volto, sebbene si mostri ancora uomo nella pienezza della vita.

Dall' altro lato del quadro, a sinistra dello spettatore e di riscontro a Sant'Antonio abate, vedesi San Franscesco, il quale ha tipo, forme e movimento simili a quelli del San Francesco di Cagli e della tavola Buffi in Urbino. Veduto per tre quarti, tiene la mano destra alzata ed aperta, mostrando le stimmate, ed ha nell'altra un piccolo Crocifisso, mentre contempla la Vergine. Indossa il solito abito di frate.

Dinanzi a San Francesco sta il giovane San Crescenzio veduto da noi per tre quarti, il quale è rivolto alquanto con la persona verso la Vergine, ma con la testa e con gli occhi intento a guardare fuori del quadro, dinanzi a sè. Dalla spalla sinistra gira intorno alla

corazza una grande collana con gemme, e dietro ad esso vedesi da un lato parte di un panno di color violetto. Posa la mano destra sulla cintura che gli cinge la corazza, e con la mano dell'altro braccio alquanto disteso, tiene l'impugnatura della lunga spada, la cui punta tocca il pavimento marmoreo. Alla sua destra presso il piede, vedesi in terra l'elmo sormontato da una piuma di pavone. [1] È questa una bella e giovanile figura con lineamenti regolari, forme robuste e franco movimento. Ha folti capelli ricciuti che gli circondano la faccia e scendono copiosi lungo il largo collo per distendersi sulle spalle.

Sopra il trono si vedono sospese in aria quattro teste d'Angeletti (due per parte) con ali spiegate, e in mezzo a poche nuvolette. [2]

Sulla cornice delle pareti stanno due gruppi di quattro Angeli ciascuno, ai due lati del trono, ma veduti per metà. Sono vestiti di tunica strinta alla vita e di nuovo ai fianchi; hanno le ali e suonano con molta grazia vari strumenti. Naturali e varie sono le loro mosse, graziose le forme giovanili e belli i lineamenti; la ricca e folta capigliatura, discriminata nel mezzo, scende ricciuta ai lati della testa e del collo sulle spalle. [3] Nelle vesti predominano il color rosso, il giallo, il cinereo ed il verde. Le figure staccano sul cielo azzurro.

[1] Secondo quanto ci fu riferito, la penna del pavone era l'insegna della parte guelfa a cui pare appartenesse il conte Olivo.

[2] Queste testine angeliche hanno i soliti caratteri propri del Santi, e ricordano moltissimo gli Angeli della tavola nella chiesa di Santa Croce a Fano, che sostengono l'asta a cui è appeso il panno dietro alla Vergine col Bambino.

[3] Se sono lodevoli e piacenti queste figure considerate singolarmente, nell'insieme rappresentano una scena troppo realistica, non bene adattata ad Angeli. Essi infatti stanno lì come tanti componenti un'orchestra che suoni in una sala.

Sotto, in un finto cartello, si legge:

CAROLVS ULIVVS PANIANI COMES
DIVAE · VIRGINI AC RELIQVIS CELESTIBVS
JOANNE · SANCTO PICTORE DEDICAVIT MCCCCLXXXVIIII.

Il colore delle carni è, come sempre, giallognolo chiaro nelle luci, tendente al rossiccio nelle guance e naturalmente più acceso nelle labbra. Le mezze tinte sono di colore alquanto violaceo e le ombre bigiastroscure ed opache. Il colore nelle ombre, disteso sino quasi al contorno, termina con una tinta più chiara a guisa di riflesso; carattere questo che vedesi predominare nei pittori della Scuola fiamminga. I colori delle vesti sono forti e vigorosi, ma bassi di tono, talvolta lavorati con colori cangianti, come può osservarsi nelle vesti degli Angeli. La massa della luce e delle ombre è bene valutata; il disegno netto e preciso, ed ogni dettaglio (come la barba e i capelli), ed ogni accessorio (come, per esempio, l'armatura di San Crescenzio) sono riprodotti con precisione. È altresì vero che il disegno, sebbene preciso nella determinazione delle forme, è tuttavia alquanto crudo. Le figure hanno sempre qualcosa di duro e d'immobile sia nella mossa, sia nello sguardo; inoltre le estremità e le congiunture delle membra mostrano lo studio del naturale, ma non sono sempre corrette o di buona forma. La qual cosa abbiamo già notato, dove più e dove meno, sia nelle opere di Melozzo, sia in quelle del suo discepolo Palmezzani.

Vergine della Misericordia nello spedale di Monte Fiore.

Nello spedale di Monte Fiore ch' è poche miglia discosto dalla città d'Urbino, vedemmo una tavola con figure di grandezza naturale, rappresentante la Vergine della Misericordia. In un recinto di mura sormontate da cornice, vedesi di fronte nel mezzo, sotto una nicchia riccamente lavorata con ornati, la Vergine ritta in

piedi, sopra il gradino collocato sul pavimento marmoreo a riquadri colorati. Essa con le mani delle braccia piegate ed appoggiate a sè tiene seduto in grembo il divino Figliuolo, verso il quale piega alquanto la testa, mentre guarda con occhio benevolo dinanzi a sè fuori del quadro, quasi presentasse ai divoti il Redentore. Posa egli la mano sinistra sopra un globo con croce che tiene appoggiato sulla gamba sinistra, mentre con l'altra alzata benedice, e guarda parimente dinanzi a sè fuori del quadro. Come al solito la Vergine indossa una veste rossa allacciata a metà della vita, ed ha sul capo, nascondendo parte dei capelli, un largo e spazioso manto azzurro riunito in parte al seno da una fettuccia, che le scende sul davanti, ma è alzato ai lati da due Angeli rivolti a lei. Sotto all'ampio manto stanno da una parte quattro uomini della Confraternita inginocchiati in atto reverente e rivolti verso la loro Patrona, e dall'altra tre donne egualmente inginocchiate in atto divoto e rivolte alla Vergine; e dinanzi a queste si vede una quarta donna pure in ginocchio che tiene la mano sinistra sulla spalla di un fanciullo eccitandolo alla preghiera. Ha il fanciullo una mela sul ginocchio e volgesi per guardare dinanzi a sè fuori del quadro, mentre la madre, rivolta essa pure dallo stesso lato, gli accenna con l'indice dell'altra mano Nostra Donna.

Da questa parte, a destra dello spettatore e sul davanti, vedesi di tre quarti San Francesco, ritto in piedi e rivolto verso la Vergine, ma con la testa e lo sguardo intento a guardare fuori del quadro. Nella mano sinistra abbassata tiene un libro chiuso e nell'altra una piccola croce. Dinanzi a San Francesco, a noi di faccia, è figurato San Sebastiano nudo, coperto solamente da un panno intorno ai fianchi, col corpo trafitto dalle frecce e le braccia legate dietro la schiena ad un al-

bero. Anch'esso è rivolto a guardare dinanzi a sè fuori del quadro.

Dall'altro lato, a sinistra dello spettatore e di contro a San Sebastiano, si vede per tre quarti San Giovanni Evangelista che ha nella mano destra un libro aperto dinanzi a sè in atto di scrivere, e guarda la Vergine; alla sinistra del quale è rappresentato San Paolo, che ha la mano sull'elsa della spada la cui punta tocca il pavimento marmoreo.

La figura della Vergine ha forme svelte e tipo regolare, che ricorda quello de' pittori della Scuola peruginesca. Bello e bene espresso è il concetto della divina Madre che presenta il Figliuolo ai devoti: il tipo e le forme del quale non sono le solite del nostro maestro, ma molto diverse e meno corrette. Assai naturali sono le forme ed i lineamenti dei confratelli, maschi e femmine, rifugiati sotto il manto della Vergine.

Le figure dei Santi hanno mosse e forme alquanto meschine, e in generale anche il colorito non corrisponde perfettamente alla maniera propria del nostro pittore. [1]

Dal 1489 in poi non si hanno altre notizie di Giovanni Santi, se non quella del 4 febbraio 1493, in cui ricevette « una tenue somma per l'indoratura d'alquanti candelieri e per aver dorati e dipinti alcuni Angioli. » [2]

Nell'anno 1494 il nostro pittore ebbe una importante commissione da Elisabetta Gonzaga, duchessa di Urbino, la quale volle che si recasse in Mantova per

[1] Il dipinto mostra di essere stato inegualmente privato del colore, che in alcune parti manca affatto. Alterati sono il disegno e le forme, per essere stata la pittura qua e là ripulita con qualche corrosivo, come si usava nei tempi passati, e poi restaurata. L'opera ha quindi molto perduto della sua originalità.

[2] Vedi Pungileoni, op. cit., pag. 43. Questo autore non ci dice per chi facesse tal lavoro, ma è da credere per qualche chiesa od oratorio di Urbino. Come il Pungileoni medesimo avverte, tale lavoro da doratore il maestro deve averlo affidato a uno dei suoi garzoni di bottega.

fare il ritratto di Ludovico Gonzaga, arcivescovo di quella città. Il Santi era tornato in patria col ritratto non ancora compiuto, quando infermatosi negli ultimi giorni di luglio morì il 1° d'agosto dell'anno 1494. La Duchessa fece di tutto per avere il ritratto, ma non fu possibile ritrovarlo. Dalla lettera con la quale la medesima Duchessa comunicava il fatto all'arcivescovo, rilevasi che aveva ordinato al Santi anche il proprio ritratto, ma questo non potè nemmeno essere incominciato a cagione dell'avvenuta morte del pittore. [1]

Passeremo ora a ricordare altri dipinti del nostro pittore.

S. Girolamo in San Giovanni Laterano a Roma.

In Roma, nella galleria di San Giovanni Laterano, si conserva il suo quadro che un tempo trovavasi nella chiesa di San Bartolo a Pesaro. [2]

È in esso figurato San Gerolamo seduto in una cattedra marmorea con postergale a modo di nicchia, di marmi colorati e riccamente ornata. Posa il Santo i piedi sopra il gradino della detta cattedra, sul quale è scritto:

JOHANNES · SANTIS · DE · VRBINO · P·

Il Santo, che si presenta di faccia, tiene nella mano destra la penna e nell' altra un libro aperto sulle ginoc-

[1] La lettera datata da Urbino il 13 ottobre 1494, è riferita dal Campori nella sua monografia: *Notizie e documenti per la vita di Giovanni Santi e di Raffaello Santi da Urbino* (Modena, tipografia Vincenzi, 1870), pag. 4-5.

Lo stesso Campori nota assai giustamente, che dalla detta lettera si ha non solo la conferma del giorno in cui morì il pittore, ma si rileva inoltre che Giovanni Santi era personalmente conosciuto dalla marchesa di Mantova; « la fama di quell'uomo non era di tanto diffusa fuori dell' Umbria, che la notizia della sua morte importasse una particolare comunicazione. Giovanni doveva esser noto alla Marchesa, non solo del nome ma della persona ancora, per aver fatto dimora in Mantova poco tempo innanzi che passasse ad altra vita. »

[2] Vedi Pungileoni, op. cit., pag. 8-9.

chia, mentre guarda dinanzi a sè fuori del quadro. Ha folta e lunga barba che gli scende sino a metà del petto, ed è vestito da cardinale, con veste di color violetto e fodera di pelle, avendo in capo il cappello rosso.

Da un lato sul davanti, a destra dello spettatore, presso ai piedi del Santo, è per metà accovacciato il leone, che sembra copiato da una cattiva scultura.

Superiormente, ai due lati ed uno per parte, veggonsi due Angeli ad ali spiegate trasportati da nubi, i quali si presentano a noi di tre quarti rivolti verso il Santo in atto riverente e con le mani incrociate sul petto. Più in alto sono dipinte due teste angeliche, una per parte, con le ali posate su poche nuvolette, rivolte esse pure a guardare il Santo.

Il fondo rappresenta un paese, dove da un lato a destra di chi guarda, ma alquanto in lontananza, vedesi San Gerolamo (una piccola figura) inginocchiato dinanzi alla croce, il quale con un sasso in mano si percuote il petto. Il tutto stacca su di un fondo azzurro.

La figura di San Gerolamo è alquanto esile; il tipo e le forme sono alquanto ossute da ricordarci la maniera umbra di Fiorenzo di Lorenzo e Pietro Perugino, ma più quella del primo. Il partito delle vesti ha forme a linee rette e spesse, alquanto angolari.

Gli Angeli hanno forme e tipo graziosi, ed una capigliatura che termina folta, copiosa e ricciuta intorno alla faccia e dietro al collo sulle spalle.

In qualche cosa questi Angeli somigliano a quelli di Melozzo già ricordati nella sagrestia Vaticana a Roma. Graziose sono anche le due testine d'Angeletti alati conformi a quelle che abbiamo veduto negli altri dipinti del Santi. La pittura è su tela e a tempera, eseguita con molta cura e diligenza. Le carni hanno colorito giallognolo caldo nella luce, e tinte leggermente in rosso

sono le guance, e più naturalmente le labbra; le mezze tinte sono alquanto freddo-cerulee, più scure le ombre. Il colore delle vesti è basso di tono e alquanto opaco di tinta; il disegno è preciso ed il contorno determina bene le forme.[1]

Salutazione angelica nella Galleria Brera a Milano.

Un altro dipinto del Santi è conservato nella Galleria Brera in Milano, che prima era nella chiesa di Santa Maria Maddalena in Sinigaglia. Anche questo dipinto, contrassegnato col nome del nostro maestro, è su tavola centinata con figure di grandezza naturale. Rappresenta la Salutazione angelica. Da un lato, a destra di chi guarda, sta sotto il loggiato di una casa la Vergine veduta di tre quarti con le braccia conserte al seno, e alquanto piegata con la persona in atto di avanzarsi e di guardare l'Angelo che le sta in faccia. Anche questo si presenta per tre quarti col ginocchio destro piegato in terra, in atto reverente verso la Vergine. Ha le ali spiegate come se fosse disceso in quel momento dal cielo, tenendo nella mano sinistra appoggiata al ginocchio lo stelo del giglio fiorito, e mentre la guarda, accenna in alto con l'indice della mano dell'altro braccio.

Superiormente, dentro un cerchio raggiante, vedesi la mezza figura del Padre Eterno, che guarda la Vergine, tenendo nella destra il globo, mentre con l'altra alzata benedice. Sospeso in aria ma più in basso è Gesù Bambino nudo, con la croce fra le braccia e rivolto alla Vergine. Il fondo è paese.

La figura della Vergine ha i soliti caratteri e le stesse forme gentili che, più o meno, si notano in tutte

[1] Quando vedemmo la prima volta, molti anni sono, questo dipinto, notammo che aveva subito dei ritocchi. Il colore in qualche parte erasi scrostato e qua e là ne mancava qualche pezzetto. Quando più tardi rivedemmo il dipinto, lo trovammo restaurato ed alterato in modo da aver perduto quasi totalmente il suo carattere originale.

le Nostre Donne del Santi. Quella del Padre Eterno è parimente di tipo e di forme un po' volgari come usò di fare il nostro pittore in simili figure. L'Angelo ha mossa assai sciolta non priva di grazia ma un po' studiata, e forme svelte con buone proporzioni. Lo stile delle pieghe è quello usato dal Santi, ma vi si scorge anche la maniera dei pittori umbri, e secondo il solito una certa durezza di forma e di colorito che ricorda il Palmezzani. La prospettiva della fabbrica non è troppo corretta.[1]

Vergine col Putto, nella Galleria Mazza a Ferrara.

Nella Galleria del conte Mazza a Ferrara si conserva un quadro nel quale è rappresentata la Vergine veduta di tre quarti, ritta in piedi e rivolta alquanto a destra, in atto di contemplare il Bambino Gesù che dorme. Con la mano sinistra lo regge per le gambe e con l'altra per la testa in atto di deporlo sopra un guanciale collocato su di un parapetto. Il Bambino Gesù è nudo e quasi supino, con la gamba destra nn po' piegata ed il braccio abbandonato sul parapetto: l'altro braccio lo tiene steso lungo la figura.

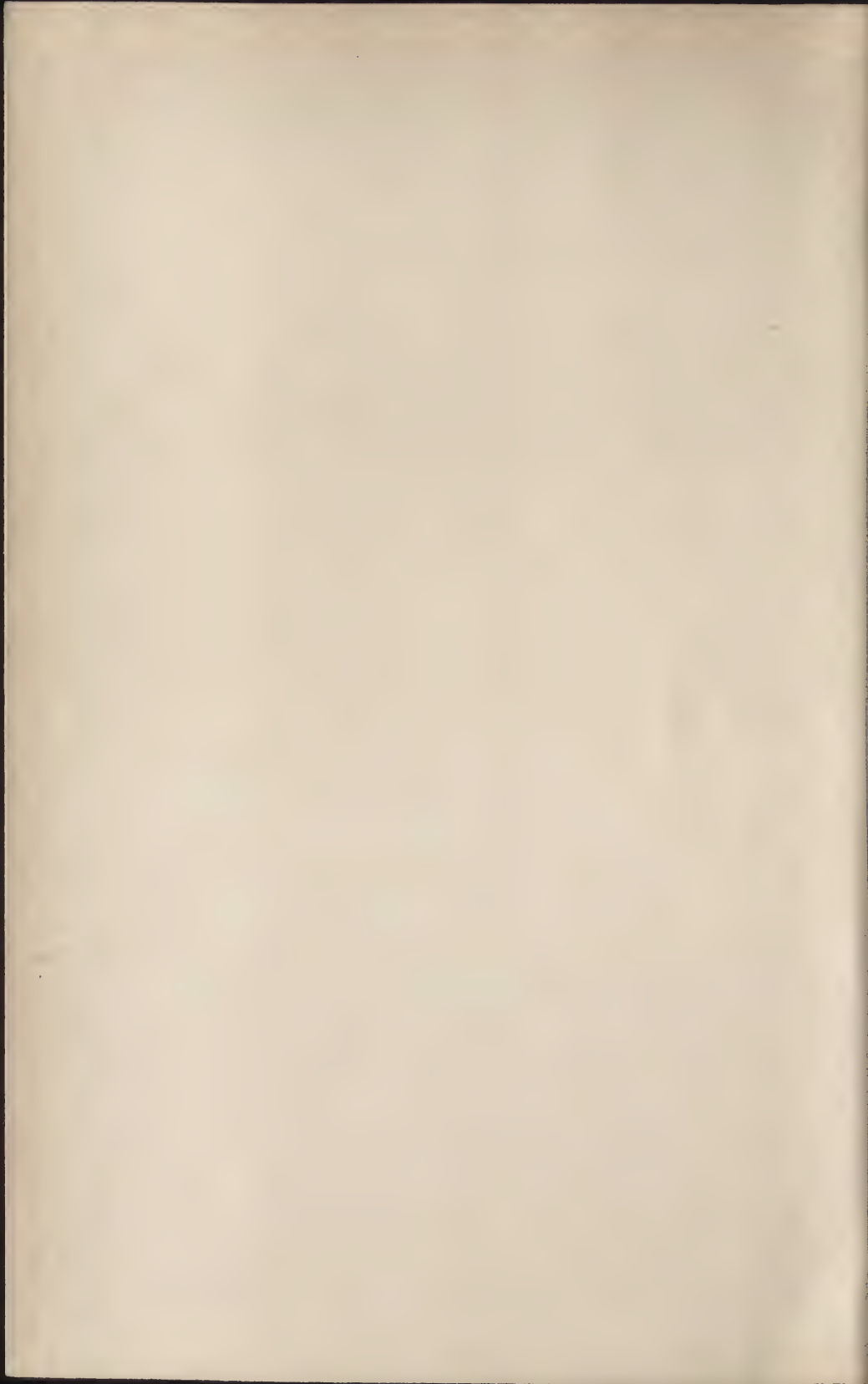
Dietro alla Vergine pende dall'alto un arazzo di color cinereo azzurro e damascato, e dalle parti è alzata

[1] Il Pungileoni, op. cit., pag. 26, ci riferisce: « Trovo essergli stato allogato un quadro in Sinigallia e mi dò a credere che gli fosse commesso da Giovanna Feltria, moglie del Prefetto di Roma, Giovanni Della Rovere, per avere ella sempre date prove di affezione a chi nacque sotto questo cielo. Stette il detto quadro nella sagrestia de' Conventuali di quella città sino a' dì nostri ed ora si trova nella Reale Pinacoteca di Milano. »

Il Passavant, op. cit., vol. II, pag. 600, osserva, che il Santi ebbe forse da lei l'incarico per commemorare la nascita di Francesco Maria suo figliuolo, che fu poi duca di Urbino, il quale nacque il dì dell'Annunziata del 1490.

La tavola che, come abbiam detto, termina centinata, con figure di grandezza naturale, era indicata nella Galleria col n. 97, ed ora porta il n. 188. Abbastanza buona è la conservazione del dipinto.

Vol. VIII, pag. 413.

Tavola di Giovanni Santi nel Museo di Berlino.

una tenda di color violetto che lascia scorgere nel fondo la campagna montuosa ed il cielo.[1]

La Vergine ha forme esili e portamento svelto ed elegante, gentili lineamenti e mossa naturale, ma le mani sì in questo quadro come in generale quasi sempre, non sono corrette nella forma. Il Putto ha i soliti lineamenti e le solite forme usate dal Santi. Bello è il concetto del quadro, in cui è bene espresso l'amore materno, e ci fa ricordare quelli graziosi della Vergine col Putto dipinti da Raffaello, come, per esempio, quello della Madonna detta del Diadema (che trovasi nella Galleria del Louvre), in atto di alzare il velo che copre il Bambino addormentato per mostrarlo al piccolo San Giovanni.[2]

Vergine col Putto e Santi nel Museo di Berlino.

Il museo di Berlino possiede la tavola che fece il Santi per la cappella domestica della nobile famiglia dei conti Mattarozzi di Castel Durante (ora Urbania).

Nel mezzo vedesi di fronte la Vergine seduta in un seggio marmoreo posto sopra una base di forma esagona, e tiene con la mano e col braccio sinistro il Putto nudo[3] a sedere appoggiato alla sua spalla sinistra, il quale è veduto per tre quarti. Egli ha il piede della gamba sinistra abbassata sulla mano destra della Madre, mentre il piede destro gli sta sotto l'altra gamba. Piega alquanto la testa verso la divina Madre che guarda amorosamente, mentre questa volge gli occhi mesti dinanzi a sè fuori del quadro. Indossa la Vergine, come

[1] La Madonna è di grandezza naturale, ma in mezza figura. Il dipinto su tavola è condotto col solito metodo ad olio. Il colorito in qualche parte si era staccato dalla tavola ed inoltre aveva sofferto parziali ritocchi, specialmente nella veste: ai quali danni fu riparato alla meglio. Nel 1865 il signor Michelangelo Gualandi comprò questa tavola per la Galleria Nazionale di Londra, dove ora trovasi esposta col n. 751.

[2] Vedi la nostra *Vita di Raffaello*, vol. II, pag. 147, e l'incisione nella tavola III, Madonne, fig. 28.

[3] Il Putto nudo ha ai fianchi una leggera fascia.

al solito, una veste rossa ed un manto azzurro che dal capo le scende ai lati della faccia sulle spalle, coprendole quasi tutte le braccia ed il rimanente della figura. Anche il partito delle pieghe è quello usato dal nostro pittore.

Dietro al trono è disteso un tappeto a grandi ricami, appeso ad un'asta sostenuta ai due lati dalle testine di due Angeletti circondate da poche nubi.

A sinistra dello spettatore sta San Tommaso d'Aquino vestito da domenicano e col capo coperto da una berretta aderente, il quale è rivolto verso la Vergine. Tiene nella mano sinistra il modello di una chiesa e nell'altra abbassata un libro chiuso.[1]

Dietro al detto Santo e in gran parte da esso nascosta, vedesi di tre quarti Santa Caterina con la ruota rivolta essa pure alla Vergine, con in testa un nastro ornato di perle e di altre pietre preziose.

Da questo stesso lato, a sinistra dello spettatore, è di profilo l'ordinatore del dipinto, signorilmente vestito di rosso con fodera di pelle, il quale sta inginocchiato con le mani giunte in atto di preghiera e rivolto alla Vergine col Putto.

Dall'altro lato a destra si presenta di fronte San Tommaso Apostolo, vestito d'una tunica allacciata a metà della vita ed in parte coperta dal manto. Egli tiene con la mano destra l'asta dello stendardo svolazzante per l'aria, e con l'altra abbassata un libro chiuso.[2] Ha i capelli discriminati nel mezzo che gli scendono copiosi e ricciuti ai lati della testa per allargarsi copiosi sulle spalle. Il mento è coperto da poca e corta barba, e sta guardando dinanzi a sè fuori del quadro.

[1] Sulla copertina del libro si legge: S. TOMAS . DE . AQVINO.
[2] Sulla copertina del quale è scritto: S. TOMAS . APOSTOLVS.

Dietro all'Apostolo, ed in parte da lui nascosto, è figurato San Gerolamo che si presenta a noi per tre quarti, vestito del suo consueto abito cardinalizio. Ha il mento coperto da folta e copiosa barba che gli arriva fin quasi a metà della vita, e si volge alla Vergine guardando peraltro San Tommaso d'Aquino che è dall' altra parte.

Il fondo è paese con colline qua e là verdeggianti, dove spuntano degli alberi, e il cielo ha qualche nube.[1]

Piacenti sono i lineamenti della Santa Caterina, nè mancano di una certa grandiosità di forme le figure di San Tommaso d'Aquino e di San Gerolamo, le quali sono di quella maniera tradizionale usata nel rappresentare i detti due Santi.

La figura di San Tommaso Apostolo è invece meno pregevole per tipo, forme e movimento. La migliore del dipinto è quella del giovane ordinatore di esso, la quale ci ricorda nella mossa e nel partito delle pieghe quella del Platina nel quadro di Melozzo che si conserva nella Galleria del Vaticano. Le due teste alate d' Angioletti che sostengono l' asta a cui è appesa la tenda dietro il seggio della Vergine col Putto, hanno il solito tipo grazioso del Santi. L' esecuzione tecnica è la solita del nostro pittore; le figure sono di grandezza naturale, e il dipinto porta nel Museo il N. 139.

[1] La pittura su tavola è eseguita con la solita tecnica propria del Santi; le figure sono di grandezza naturale.

Il Passavant (op. cit., pag. 610) racconta che gli eredi del conte Mattarozzi divisero in tre parti la tavola, ed egli nel 1835 vide la parte di mezzo presso la signora Maddalena Mattarozzi-Batelli a Fossombrone, e le parti laterali una presso il signor Leonardo Mattarozzi-Secondini in Pesaro, e l'altra presso il conte Mattarozzi in Urbino. Si deve al dottor Waagen l'aver potuto ottenere le varie parti della tavola per il Museo di Berlino, ricomponendo il dipinto com'era e restaurandolo là dov'era necessario. Si possono ancora vedere le divisioni della tavola ai lati della Madonna col Putto, specialmente nelle vesti della Vergine e lungo la figura di San Tommaso Apostolo.

Vergine col Putto nel Museo di Berlino.

Lo stesso Museo possiede un' altra opera del Santi, ma molto rovinata dal ridipinto.

Rappresenta in mezza figura e di faccia la Vergine del solito tipo e di forme gentili, con i capelli discriminati nel mezzo della testa che si riannodano a trecce copiose ai lati. Dal capo le cade un velo lungo il collo e le gira intorno alle spalle.

Il manto le lascia scoperto tutto il collo, e riunito sul petto scende fino quasi a metà della vita, mentre rovesciato in parte sulla spalla sinistra è raccolto dalla mano destra, le cui dita sono appoggiate alla coscia del Bambino.

Egli si presenta di faccia, nudo e ritto col piede destro su di un parapetto, mentre appoggia il piede dell'altra gamba, in parte piegata, sulla mano sinistra della divina Madre. Tiene al fianco la mano del braccio destro abbassato, e con l' altra si regge alle vesti della Vergine volgendo il capo e lo sguardo per guardare dinanzi a sè alla sua destra fuori del quadro. Nel fondo vedesi una tenda alzata dalle parti.

La pittura che è su tavola con figure quasi al vero, fu alterata dal ridipinto, che le tolse in parte il carattere originale; tuttavia si può ancora riconoscere come opera del Santi. [1]

Ritratto nella Galleria Colonna a Roma.

La Galleria Colonna in Roma possiede un ritratto in tavola (busto) d' un giovanetto grande quanto il vero. La figura si presenta di profilo con in testa una berretta rossa ornata di gemme, di sotto alla quale scendono folti e copiosi capelli sul collo. Ha lineamenti regolari e forme piuttosto piacenti, e intorno al collo si scorge l' orlo della bianca camicia. Indossa una ricca

[1] La Vergine è di grandezza naturale in mezza figura, ma Gesù Bambino è intero. La tavola acquistata per il Museo nel 1846, è registrata col n. 149, A.

veste rossa e dalle spalle pende sul davanti una collana: sta tranquillamente guardando dinanzi a sè. La figura stacca su un fondo verde scuro, e il dipinto è eseguito con molta cura e diligenza. Per i caratteri si crede generalmente (e noi siamo di questo parere) che sia opera di Giovanni Santi.[1]

Ritratto di proprietà del signor Denniston.

Il signor Denniston possedeva un ritratto dipinto su tavola rappresentante un busto di giovane veduto di profilo, e di grandezza quasi naturale, con capelli lunghi, veste rossa e sottoveste gialla. Questo dipinto era indicato come opera di Raffaello, ma a noi parve invece riconoscervi i caratteri e l'esecuzione tecnica propri della maniera di Giovanni Santi.

Ritratto alla Mostra di Manchester.

Nella grande Esposizione di Manchester veniva indicato, sotto il N° 48, come opera di Piero della Francesca (e perciò fu da noi ricordato nella Vita di questo pittore)[2] un altro ritratto pure dipinto in tavola, di forme regolari e gentili. Dai caratteri della pittura e dalla esecuzione tecnica non ci sembrò opera di Piero, ma bensì di Giovanni Santi. Rappresenta un giovane piuttosto esile, veduto di profilo, con folti capelli, alta berretta rossa in capo, e veste verde aderente alla figura, sopra un fondo di tinta azzurro-scura. Il dipinto, che fu leggermente ripassato con colori a guisa di miniatura, apparteneva al signor W. D. Lowe.

Apostoli nel Duomo d' Urbino.

Nella sagrestia del Duomo d' Urbino si vedono dipinti su tavola sei Apostoli sotto finte nicchie, attribuiti a Luca Signorelli od anche a Piero della Francesca; ma,

[1] Tra i dipinti della Galleria Municipale di Urbino abbiamo veduto una copia di questo ritratto ch'è indicato per quello del giovane Guidobaldo, figlio del duca d'Urbino. L'età che dimostra, la posa grave e dignitosa, il vestito signorile, la berretta ornata di grossa perla, e la collana che gli pende sul petto fanno ritenere che in questo quadro sia veramente figurato il giovane Guidobaldo.

[2] Vedi più addietro, pag. 258.

secondo noi, i caratteri e l' esecuzione tecnica ricordano la maniera di Giovanni Santi.[1]

Madonna in Santa Maria della Nunziata presso Urbino.

Nella chiesa di Santa Maria della Nunziata *extra muros*, poco lungi da Urbino, si conserva una Madonna che è indicata come opera del Santi.[2]

[1] Il primo veduto per tre quarti e rivolto alquanto alla sua destra, ha in mano un libro aperto nel quale sta leggendo. Veste una tunica e sopra un largo manto.

Il secondo voltato dalla stessa parte ha fisonomia d'uomo più giovane. I capelli sono discriminati nel mezzo, e gli cadono copiosi ai lati della faccia e sulle spalle; il mento è coperto da barba. Nella mano destra alquanto alzata tiene un libro aperto, nel quale esso pure sta leggendo. Veste una tunica cinta a metà della vita ed è in parte coperto dal manto raccolto in parte dalla mano sinistra.

Il terzo Apostolo veduto di profilo, guarda dal lato opposto dei due primi. È in parte calvo, poichè dalla metà del cranio gli scendono abbondanti capelli sulle spalle, ed ha folta e lunga barba. Con ambedue le mani sostiene un libro aperto nel quale sta leggendo. È tutto coperto da un largo manto che lascia vedere parte della tunica presso i piedi nudi.

Il quarto Apostolo si presenta di fronte con pochi capelli in capo ma folta e lunga barba che gli copre il mento e il petto. È rivolto a guardare dinanzi a sè fuori del quadro, ed è vestito d'una tunica con sopra un ampio manto. Tiene alzato con la mano sinistra un libro chiuso, mentre appoggia l'altra sull'asta della croce appoggiata in terra e alla spalla.

Il quinto Apostolo ha lineamenti giovanili ed è imberbe. Si presenta di faccia rivolto a guardare verso la destra dinanzi a sè, ed ha capelli che gli scendono copiosi e ricciuti sulle spalle. Nella mano sinistra tiene un libro chiuso, al quale accenna con l' indice dell' altra mano; e veste egli pure una tunica stretta a metà della vita ed è in parte coperto da un manto.

L'ultimo si presenta pure di fronte con folti capelli, discriminati nel mezzo, che scendono ricciuti ai lati della faccia e sulle spalle. Ha il mento coperto da folta barba, e veste la tunica ed il manto che gli copre parte della figura. Sta guardando da un lato a destra, e nella mano destra abbassata tiene un lungo bastone ritto in terra ed appoggiato al braccio; nell' altra alzata, ma nascosta sotto al manto, un libro chiuso.

[2] In quella chiesa vedemmo un affresco molto mal ridotto, nel quale è rappresentata la Vergine quasi di faccia che si volge verso un Angelo tenendo la mano sinistra al seno e l'altra alquanto alzata in atto di meraviglia.

La parte inferiore della figura era coperta da un altare di legno. La veste rossa della Vergine è ridipinta, come restaurata è pure la

Sposalizio di S. Caterina in Pesaro.

Nella chiesa dei Domenicani a Pesaro è una tavola con figure grandi al vero, nella quale sta in mezzo la Vergine col Bambino che dà l'anello a Santa Caterina, che gli sta dinanzi inginocchiata, presentandosi a noi di profilo. Più indietro, ritti in piedi, vedonsi San Domenico e San Giovanni Battista; e dall'altro lato presso la Vergine, San Tommaso d'Aquino e San Giovanni Evangelista. Le figure sono poco minori del naturale.

Il Passavant parla così di questa pittura: « È pure incerto se si debba attribuire al nostro pittore, ma ad ogni modo sarebbe opera della sua giovinezza. » A noi non sembra lavoro di Giovanni Santi, ma di qualche debole pittore di quei paesi.

Per altri dipinti attribuiti al Santi, de' quali non si conosce dove si trovano o quale fine abbiano fatto, vedasi il Pungileoni, op. cit., e il Passavant, op. cit., vol. II, là dove narra la vita di Giovanni, ed anche il Commentario alla *Vita di Raffaello*, nel vol. VIII del Vasari, pubblicato dal Le Monnier, e nel vol. IV della stampa Sansoni.

figura dell'Angelo; certamente rappresenta la Salutazione angelica. Da quanto si può scorgere, i caratteri, secondo noi, sono quelli di Antonio da Ferrara. Questa pittura fu già ricordata nel vol. IV di quest'opera a pag. 95.

Nella sagrestia di detta chiesa si vede una Madonna col Putto, affresco così rifatto da non poter più riconoscere a qual pittore appartenga.

CAPITOLO SETTIMO

LUCA SIGNORELLI

Luca Signorelli nacque in Cortona da Egidio di Luca di Ventura Signorelli, e dalla sorella di Lazzaro Vasari.

Il Biografo aretino scrisse che « fu Lazzaro Vasari, pittor aretino, amicissimo di Pietro della Francesca del Borgo a San Sepolcro, e sempre praticò con esso lui mentre egli lavorò, come si è detto, in Arezzo. » [1]

[1] Vol. IV, pag. 67. Nella nota prima, a pag. 553 del tomo II del Vasari, edito dal Sansoni, si asserisce che « Lazzaro di Niccolò de' Taldi da Cortona, venuto ad abitare in Arezzo nella prima metà del secolo XV, fu lo stipite di questa famiglia, la quale per Giorgio figliuolo di Lazzaro, che fece l'arte del vasajo, mutò il primo cognome in quello de' Vasari. Ma Lazzero non fu pittore, come per vanità o per errore vorrebbe farci credere il Vasari: egli invece non fu che un semplice sellajo da cavalli, come dichiarava nella sua portata all'Estimo di Cortona del 1427. Tra i pittori aretini il suo nome non si trova. »

Non siamo di questo avviso. Secondo noi Lazzaro Vasari, che fu amicissimo di Piero della Francesca ed ebbe con lui grande familiarità mentre lavorava in Arezzo, fu pittore, ed avviò all'arte il giovane Signorelli, prima che egli passasse alla scuola di Piero della Francesca. Ci sembra assai inverosimile che Giorgio Vasari, il quale pur doveva esser bene informato, trattandosi di un suo parente, errasse nello scriverne la biografia e nel ricordare le non poche opere di lui. Per mala sorte non è giunta fino a noi alcuna delle molte pitture descritteci dal Biografo aretino, o se ne esistono, sono registrate, per quanto ne sappiamo, sotto altro nome. La questione se Lazzaro Vasari fosse pittore resta pertanto indecisa; e per ora basta a noi tener per fermo quanto Giorgio Vasari ci riferisce (vol. VI, pag. 136), che cioè Luca Signorelli, come lo attestano anche i suoi dipinti, sia scolaro di Piero della Francesca, sotto la cui direzione è assai probabile che lavorasse in Arezzo.

Si ha ragione di credere che Luca Signorelli nascesse nel 1441 o poco dopo.[1]

Il Vasari ci disse che Lazzaro « ritirò in Arezzo una gran parte de' suoi fratelli; i quali, attendendo alle misture de' vasi di terra, abitavano in Cortona. Tirossi parimente in casa Luca Signorelli da Cortona, suo nepote, nato d' una sua sorella; il quale, essendo di buono ingegno, acconciò con Pietro Borghese,[2] acciò imparasse l' arte della pittura: il che benissimo gli riuscì, come al suo luogo si dirà. »[3]

E altrove aggiunse che Luca Signorelli « pittore eccellente, del quale, secondo l' ordine de' tempi, dovremo ora parlarne, fu nei suoi tempi tenuto in Italia tanto famoso e l' opere sue in tanto pregio, quanto nessun altro in qual si voglia tempo sia stato giammai; perchè nelle opere che fece di pittura mostrò il modo di fare gl' ignudi, e che si possono sì bene con arte e difficoltà, far parer vivi. Fu costui creato e discepolo di Pietro dal Borgo a San Sepolcro, e molto nella sua giovanezza si sforzò d' imitare il maestro, anzi di passarlo. Mentre che lavorò in Arezzo con esso lui tornandosi in casa di Lazzaro Vasari suo zio, come s'è detto, imitò la maniera di detto Pietro, che quasi l' una dall' altra non si conosceva. »[4]

Ma poichè Luca si trovò nella sua giovinezza in Arezzo con Piero della Francesca, nel tempo in cui egli dipingeva il coro di San Francesco di quella città, tra gli

[1] Non è certa la data della nascita del Signorelli. Il Vasari ci riferisce che Luca « si morì, essendo vecchio di 82 anni » (vol. VI, pag. 147), e sappiamo che la sua morte avvenne fra gli ultimi giorni di novembre e i primi di dicembre dell'anno 1523. Se la prima notizia data dal Vasari fosse esatta, come esatta è la seconda, dovremmo ammettere che Luca nacque nell'anno 1441.

[2] Cioè Piero della Francesca del Borgo Sansepolcro.

[3] Vol. IV, pag. 68.

[4] Vol. VI, pag. 136.

anni 1454 al 1462 (per il qual lavoro, come sappiamo, ricevette l'ultimo pagamento nel 1469), possiamo anche ammettere che Luca si trovasse come aiuto di Pietro in quella città fino a che non ebbe compiuti gli anni ventuno. E discorrendo appunto di quei dipinti e in particolare di una delle grandi lunette, dove è figurato il nascere del seme di Adamo, si disse che scorgonsi in essa tipi, caratteri, mosse ardite ed un naturalismo e studio del nudo da rivelare l'arte che più tardi predominò nelle opere del suo discepolo Luca Signorelli. E la stessa osservazione fu da noi fatta a riguardo della pittura dello stesso Piero rappresentante l'Adorazione dei Pastori, ora nella Galleria Nazionale di Londra; nella quale pittura fu notato che i pastori e più evidentemente San Giuseppe hanno caratteri, forme, espressione realistica e quasi volgare, colorito ed esecuzione tecnica, che ci richiamano per modo alla mente l'arte di questo discepolo del pittore di Sansepolcro, da dover riconoscere la cooperazione di Luca nella detta opera.

Ma quand' anche altra pittura non ci dimostrasse che il Signorelli fu discepolo e continuatore della maniera di Piero, basterebbe citare quella rappresentante la Flagellazione di Cristo che trovasi nella Galleria di Brera a Milano.[1]

Se il Signorelli si dimostra nelle sue opere imitatore di Piero della Francesca, è pur vero, come osserva anche il Rumohr,[2] che le sue opere ricordano eziandio la maniera di Fiorenzo di Lorenzo e del Pin-

[1] In questo quadro di Milano, la mossa dei manigoldi che flagellano il Salvatore si può dire imitazione di quella dei carnefici che battono Cristo alla colonna, nella predella della tavola di Piero della Francesca che trovasi in Santa Maria della Misericordia al Borgo Sansepolcro, e imita assai da vicino i manigoldi dell'altro quadro di Piero, rappresentante parimente Cristo legato alla colonna, già da noi ricordato in Urbino.

[2] *Ital. Forsch.*, op. cit., vol. II, pag. 333.

turicchio, vuoi nei tipi e caratteri delle Vergini col Bambino e degli Angeli ricciuti, vuoi nelle mosse e nei panneggiamenti. Dobbiamo dunque credere che egli studiasse pure le opere dei pittori perugini. Ma gli elementi dell' arte di Fiorenzo di Lorenzo e del Pinturicchio non adombrano la maniera di Piero della Francesca, la quale anzi vi predomina.[1]

L' indole veemente e appassionata del nostro pittore lo indusse, come Andrea del Castagno e Antonio Pollajolo,[2] allo studio dell' anatomia; e dei progressi da lui fatti in quello studio fanno testimonianza gli splendidi disegni che si conservano nella Raccolta del Louvre, e gli affreschi di Orvieto. L' armonia con la quale il Signorelli rende la struttura interna con l' apparenza esterna delle ossa e dei muscoli, lo avvicina sotto tal riguardo a Michelangelo; ma se Luca coll' impetuosità del suo temperamento artistico mostra molto ardimento e intelligenza anatomica del corpo umano nelle sue figure nude con muscoli in azione e mosse varie e veementi, oltrepassa talvolta i limiti del vero e del naturale, fondandosi sulla probabile verosimiglianza più che sulla realtà.[3] In ogni modo il suo studio del vero è tale, che le figure hanno caratteri, teste, muover di muscoli e corrugar di forme, da farci rammentare le caricature di Leonardo da Vinci, che

[1] Oltre il Vasari, anche Luca Pacioli, nella sua *Ars Arithmeticae et Geometriae*, dice che il Signorelli fu discepolo di Piero: « Lucas nostri Petri Francisci verus discipulus. »

[2] A proposito della tavola del Pollajolo rappresentante il Martirio di San Sebastiano, dicemmo nella Vita di quel pittore (vol. VI di quest' opera, pag. 120-121), che le figure degli arcieri in quel dipinto « si direbbero le precorritrici delle grandiose figure che più tardi si ebbero per opera del Signorelli, precursore di Michelangelo. » Vedi anche a pag. 83 e la nota.

[3] Questo può vedersi in qualche nudo, con mosse ardite e piene di forza, che si trova nei dipinti d'Orvieto.

con tanta genialità e maestria sapeva ricavare dal naturale.

Le opere del Signorelli lo rivelano scolare di Piero della Francesca; ma l' arte del maestro era per fermo assai più nobile ed elevata. Anch' egli seguì nella tecnica del colorire il nuovo metodo del dipingere ad olio adottato dal proprio maestro, la cui tecnica risentiva pur sempre del vecchio colorito a tempera, generalmente usato a quel tempo in Italia; tuttavia Luca mostra anche in ciò un sentimento men raffinato e assai diverso da quello di Pietro. Nelle sue pitture manca infatti quella tinta chiara luminosa, quella fusione e giusta armonia di colori che si osservano nelle opere del maestro; anzi può dirsi che Luca fosse trascinato dal suo carattere inquieto ad allontanarsi dalla tecnica del colorire di Piero, e seguisse una maniera diversa. E sembra che disprezzasse la scelta ed eleganza delle forme, come la vaghezza del colorito, per compiacersi del terribile. Ha un modo di sentire che si avvicina, come già avvertimmo, ad Andrea del Castagno e ai Pollajoli, ma più ancora a Michelangelo. Così, mentre delinea le forme con molta sicurezza e risoluzione, il suo colorito ha pur qualcosa del crudo, dell' aspro e dell' ardito. Nelle carni predomina la tinta rossastra con mezze tinte verdastre; le ombre sono giallastro-scure; le vesti di color forte cupo: il tutto poi rinforzava e ripassava nei suoi primi anni con tratti di colore, e più tardi, quando era già innanzi nell' età, con pennellate abbondanti di tinte ed a piani larghi.

Dobbiamo nondimeno riconoscere che calcolava assai bene con forti contrasti l' insieme; le masse della luce e delle ombre sono ben definite con franchezza e risoluzione. L' impressione sgradevole che al primo vederla produce la pittura, è assai presto cancel-

lata; l'occhio vi spazia sopra e finisce poi col soffermarvisi con piacere. Ora questo calcolo dei contrasti il Signorelli deve averlo appreso dagli ammaestramenti di Piero.

Riassumendo il già detto, può affermarsi che Luca si discostò dal suo maestro per il carattere, il tipo e per le forme sia della Vergine e del Putto, sia degli Angeli: si discostò anche nel modo di panneggiare, e in quel tal fare aggraziato di movimenti e di figure, che ricordano la scuola umbra di Fiorenzo di Lorenzo, del Pinturicchio e del Perugino. Anche l'abuso dell'oro e delle pagliuzze dorate nelle vesti e negli altri accessori ricordano quella Scuola. Ben presto, nella sua dimora in Firenze, si accostò alla maniera dei pittori fiorentini, [1] che ebbero in lui un forte emulo, e più tardi seppe esprimere nelle sue invenzioni tanta forza ed energia da potersi a buon dritto chiamare il precursore del Buonarroti. Ed è gloria del pittor cortonese che, come si desume dalle sue opere, il grande Urbinate studiasse anche i disegni e i dipinti del Signorelli, al pari di quelli dei pittori fiorentini. [2]

Le prime pitture condotte dal Signorelli sono, per quanto è noto, quelle del 1470, nel qual anno dipinse le tavole e il cappello dell' organo nella chiesa delle Laudi di Cortona. [3] Il Vasari menziona invece le se-

[1] Questa imitazione è visibile nelle Madonne col Putto e Santi che trovansi nelle Gallerie di Firenze. Un esempio della sua arte nell'appassionato e nel drammatico si ha nella nostra Donna svenuta appiè del Crocifisso, assistita dalle Marie e coi discepoli intorno; il qual soggetto fu più volte trattato dal Signorelli in vario modo e con assai buona disposizione di figure in Urbino, Cortona, alla Fratta, in Castiglione aretino, al Bargo Sansepolcro ed a Firenze.

[2] Vedi la nostra *Vita di Raffaello*, vol. I, pagg. 41, 42, 66, 67, 68, 104, 129, 132, 133, 329; e vol. II, pag. 3, 18, 19, 127, 310.

[3] Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 684: « La più antica memoria d'arte che a noi sia nota, è del 1470, nel quale anno Luca

guenti: « Le prime opere di Luca furono in San Lorenzo d'Arezzo, dove dipinse, l'anno 1472, a fresco la cappella di Santa Barbara; ed alla Compagnia di Santa Caterina, in tela a olio, [1] il segno che si porta a processione; similmente quello della Trinità, ancora che non paia di mano di Luca, ma di esso Pietro dal Borgo.[2] Fece in Sant'Agostino in detta città la tavola di San Niccola da Tolentino, con istoriette bellissime, condotta da lui con buon disegno ed invenzione; [3] e nel medesimo luogo fece, alla cappella del Sagramento, due Angeli lavorati in fresco. [4] Nella chiesa di San Francesco, alla cappella degli Accolti, fece per messer Francesco dottore di legge una tavola, nella quale ritrasse esso messer Francesco ed alcune sue parenti.[5] In questa opera è un San Michele che pesa l'anime, il quale è mirabile; e in esso si conosce il saper di Luca nello splendore dell'armi, nelle reverberazioni, ed in somma in tutta l'opera. [6] Gli mise in mano un paio di bilanze, nelle quali gl'ignudi, che vanno uno in su e l'altro in giù, sono scorti bellissimi. E fra l'altre cose ingegnose

dipingeva l'armatura e il cappello dell'organo per la Compagnia delle Laudi che si adunava in San Francesco di Cortona. »

[1] Gli Annotatori del Vasari avvertono: « La prima edizione aggiunge: *con una storia di lei nelle ruote.* » Vol. VI, pag. 437, nota prima.

[2] Ivi, nota seconda, si aggiunge: « La cappella di Santa Barbara è andata male, come anche i segni da portare a processione. (*Bottari*). »

[3] Ivi, nota terza: « Fu tolta di chiesa e situata nel refettorio del Convento; ma dopo la soppressione di esso, venne trasportata altrove, e non ne sappiamo il destino. »

[4] Ivi, nota quarta: « Sono periti. »

[5] Ivi, nota quinta: « Francesco Accolti morì in Siena nel 1488. Il Littà, nella famiglia Accolti, dà il ritratto di Francesco, cavato dalla serie de' ritratti esistente nella Galleria degli Uffizi, il quale si vuole copiato da questa tavola di Luca. »

[6] In ciò Luca non fece che seguire l'arte del suo maestro, che si ammira nelle pitture del coro in Arezzo, dove sono ritratti guerrieri coperti dell'armatura.

che sono in questa pittura, vi è una figura ignuda, benissimo trasformata in un diavolo, al quale un ramarro lecca il sangue d'una ferita. Vi è, oltre ciò, una Nostra Donna col Figliuolo in grembo, San Stefano, San Lorenzo, una Santa Caterina, e due Angeli che suonano uno un liuto, e l'altro un ribechino; e tutte sono figure vestite, ed adornate tanto, che è maraviglia. [1] Ma quello che vi è più miracoloso, è la predella piena di figure piccole de' fatti di detta Santa Caterina. [2] »

Come rilevasi dal passo succitato, il Biografo aretino non ci dice in quale anno furono condotte le pitture di Luca nelle chiese di Sant'Agostino e San Francesco in Arezzo; nè si hanno documenti che ci diano lume in proposito. È peraltro probabile che fossero eseguite fra gli anni 1472 e 1474, prima cioè che terminasse l'affresco (e ciò avvenne nel novembre del 1474) nella torre del Comune di Città di Castello, rappresentante Nostra Donna, San Gerolamo e San Paolo ai lati, che fu guastato dalle intemperie e quindi finito di rovinare nel 1789. [3]

[1] Gli Annotatori del Vasari, aggiungono in nota : « Ancor questa fu trasportata nel refettorio di quei PP. Conventuali; e di essa parimente non sappiamo che sia avvenuto dopo le note vicende. » Vol. VI, pag. 137, nota sesta.

[2] Ivi, nota settima, dicesi : « La predella qui nominata non era più in detta cappella fin dal 1771. »

[3] « Li 28 ottobre 1474 si guastò la bastia di S. Angelo di Corzano, e quella dirimpetto al Molino della Canonica. In novembre fu terminata la pittura della Madonna dipinta da Luca Signorelli nella torre della piazza, ove prima erano dipinti i ribelli. » « Luca ebbe dal Comune il carico di togliere dalla pubblica vista i Ribelli della patria che per lo di già avvertito costume dall'anno 1385 erano stati in detta torre dipinti da Bartolomeo di Bindo e Brunone di Giustino, ed invece colorivvi una Nostra Donna a sedere in tribuna, assai maggiore del naturale, con ai lati un S. Girolamo, ed un S. Paolo: ma in oggi l'intiero affresco è perduto per barbaricamente non avervi mai quella tettoia rifatto che dall'ingiurie del tempo il salvava; e che dal tremuoto dell'anno 1789 ne fu a terra gettata. »

Vedi Muzi, *Memorie civili di Città di Castello*, vol. II, pag. 48;

Sebbene le pitture suaccennate siano perdute, e non si conosca nemmeno il soggetto di altre che Luca Signorelli potè aver condotto, certo è che egli godeva di molta riputazione in Cortona, sua città natale, poichè molti onorifici incarichi gli furono dai suoi concittadini affidati, sia in questi suoi anni giovanili, sia in quelli più maturi, come può rilevarsi dal Prospetto Cronologico posto in fine alla Vita di questo pittore.

Scuola di Pane, nella Galleria di Berlino.

Il Vasari ci racconta che « da Siena venuto a Firenze, così per vedere l'opere di quei maestri che allora vivevano, come quelle di molti passati, dipinse a Lorenzo de'Medici, in una tela, alcuni Dei ignudi, che gli furono molto commendati; e un quadro di Nostra Donna, con due Profeti piccoli di terretta, il quale è oggi a Castello, villa del Duca Cosimo: e l' una e l' altra opera donò al detto Lorenzo, il quale non volle mai da niuno esser vinto in esser liberale e magnifico. »[1]

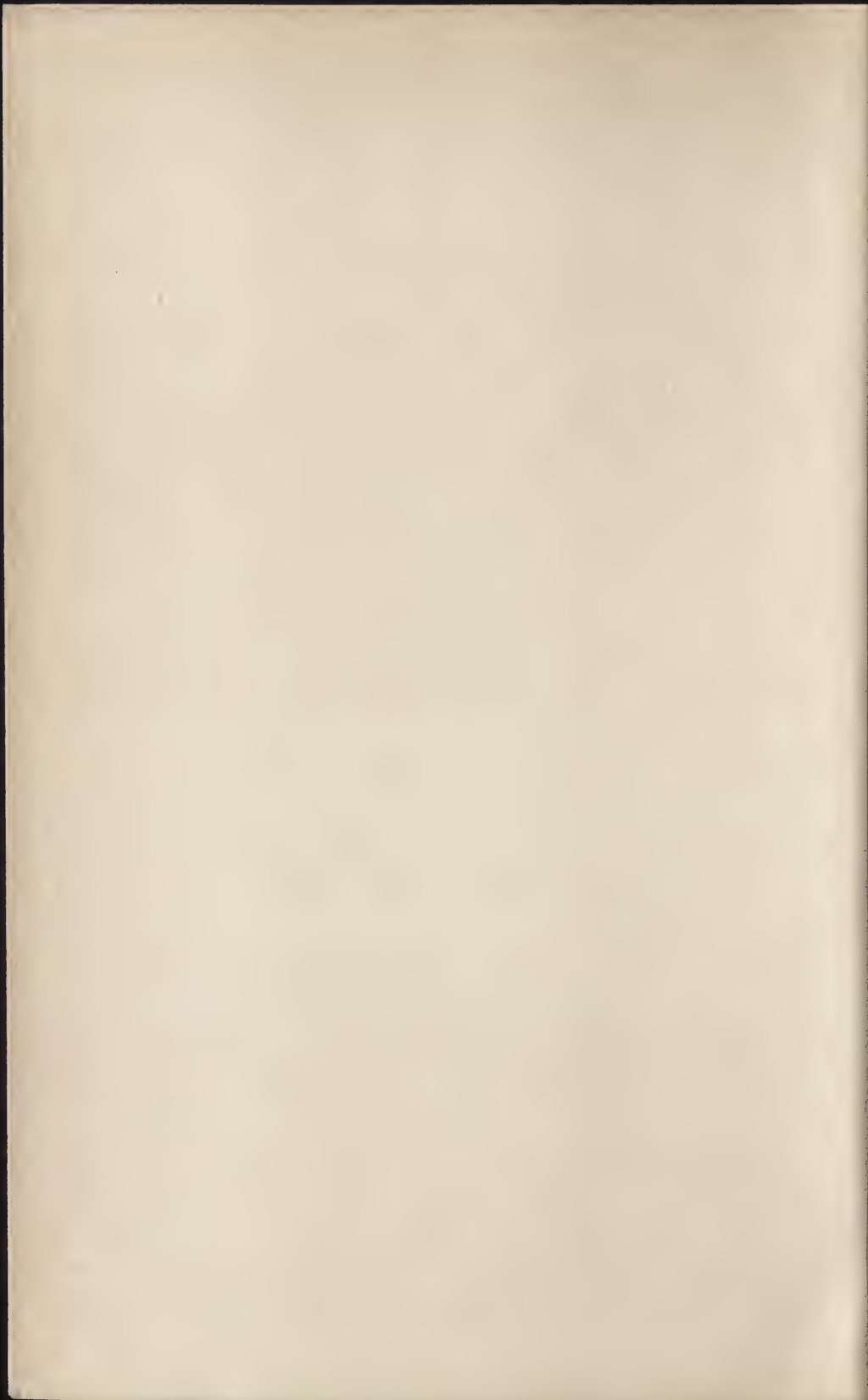
Era cosa assai naturale che l' ingegno così altamente poetico del Signorelli gli facesse trattare con amore particolare un soggetto derivato dalla mitologia greca, qual è quello della Scuola di Pane, in un tempo nel quale gli studi della letteratura greca erano in fiore. Secondo quanto abbiamo udito dal Vasari, Luca eseguì la pittura per farne dono a Lorenzo dei Medici; ma sia che egli la colorisse per donarla al Magnifico, sia che la facesse, come sembra più probabile, per essergli stata allogata, certo è che assai poeticamente ideò questo soggetto, e ne dispose con molta leggiadria le figure.

Pane in forma di giovane Iddio si presenta nudo

Giacomo Mancini, *Istruzione storico-pittorica per visitare le chiese e palazzi di Città di Castello*, ecc. (Perugia, 1832), vol. II, pagg. 66 e 67, citati da Robert Vischer, *Luca Signorelli und die Italienische Renaissance* (Leipzig, Von Veit, 1879), pag. 337, e il Prospetto Cronologico della vita e delle opere di Luca Signorelli nel Vasari, vol. VI, pag. 156.

[1] Vasari, vol. VI, pagg. 140-41.

SCUOLA DI PANE.

Pittura di Luca Signorelli nella Galleria di Berlino.

di fronte a noi, e nel mezzo seduto sopra un masso. Ha la pelle di leopardo sulle spalle, nella mano sinistra la zampogna, nella destra un bastone e sul capo le corna rese nel modo più ideale e leggiadro. Folti capelli ricciuti gli scendono graziosamente lungo i lati del volto e del collo sulle spalle, [1] ed i suoi piedi sono simili a quelli di capra.

Un giovane completamente nudo che si presenta a tergo di tre quarti e il viso quasi di profilo, sta ritto in piedi sul medesimo rialzo di terreno su cui è Pane, alla sinistra e di faccia ad esso. È preso in atto di suonare uno strumento musicale simile al clarinetto, che sostiene con la mano del braccio sinistro piegato: appoggia al fianco il dorso della mano dell' altro braccio, tenendo la persona diritta sul piede destro, mentre l'altra gamba

[1] Vincenzo Cartari così descrive la figura mitologica del Dio Pane nelle sue *Imagini dei Dei degli antichi*, citato dal Vischer, op. cit., pagina 240: « Hora ritorno a Pan, le cui parti di sotto sono pelose, et aspre, con piedi di capra, perchè ci rappresentano la terra, la quale è dura, et aspra, et tutta disuguale, coperta di arbori, di infinite piante e di molta erba. Alcuni, volendo per questo Dio intendersi il Sole, padre e signore di tutte le cose, fra li quali è Macrobio, dicono, che le corna di lui mostrano la effigie della nuova Luna: la faccia rubiconda, il rossore che nell'aria si vede all'apparire, ed al tramontare del Sole, i cui raggi, che scendono fino giù in terra, sono intesi per la prolissa barba: la pelle maculosa mostra le stelle, che appaiono al dipartire del Sole: la verga la potenza, ch'egli ha sopra le cose, e la fistola l'armonia de i cieli, la quale vogliono che dal movimento del Sole sia stata conosciuta. Ma o questo, od altro che significasse il Dio Pan, perchè Platone vuole, che per lui s'intenda il ragionare, e sia biforme, cioè huomo e capra, perchè si ragiona il vero talora, e talora il falso, e perciò la parte di sopra mostra il vero, il quale è accompagnato dalla ragione, e come leggiero, e cosa divina tende sempre in alto; e quella di sotto il falso, che è tutto bestiale, duro et aspero, nè altrove habita che qua giù tra mortali: ma significhi che si voglia, come dissi, questo Dio, egli fu così dipinto da gli antichi huomo dal mezo in su con due corna in capo, con faccia sgrignuta, tutta rubiconda, e con una pelle di pantera o di pardo, che gli cinge il petto e le spalle, con l'una mano tiene una verga pastorale, e con l'altra una zampogna di sette canne. Dal mezzo in giù poi è capra con coscie gambe e piedi di capra. »

è alquanto piegata, con le sole dita del piede appoggiate in terra.

Due pastori, l'uno dietro e l'altro di faccia a questa figura, sembra stiano ad ascoltare la musica di questo giovane. Il primo pastore che vedesi alla destra dello spettatore, è nudo: una pelle gli copre i fianchi, ed una specie di sacco di color giallo gli pende dietro le spalle appeso ad una corda che gli cinge il collo ed è annodata sul davanti. Ha pochi capelli ricciuti e scarsa barba, mentre si presenta a noi quasi di profilo, ritto in piedi, ma curvo con la persona. Tiene l'una su l'altra le mani delle braccia piegate sopra un bastone che posa ritto in terra.

L'altro pastore che vedesi alla sinistra è anch'esso nudo, con un panno di colore giallo scuro intorno ai fianchi. Porta dietro le spalle un sacco la cui fettuccia o nastro gli passa a tracolla sul davanti: ha pochi capelli ed è imberbe. Con la mano del braccio sinistro semipiegato ed alzato si regge ad un alto bastone, mentre ha aperta ed alta la mano dell'altro braccio pure semipiegato. È rivolto, come in atto di rivolgergli la parola, al Dio Pane, il quale sta pure con la testa e con lo sguardo a lui rivolto.

Un giovane si vede in mezzo disteso in terra, ai piedi di Pane e a noi di faccia, con la parte superiore della persona per metà alzata, reggendosi col braccio destro semipiegato. Con la mano dell'altro braccio semipiegato ed alto, tiene uno strumento musicale alle labbra. I lunghi capelli gli cadono dietro il capo sulle spalle, e incrocia i piedi. È nudo: una ghirlanda di foglie gli cinge i fianchi.

Una ninfa intieramente nuda (che si crede rappresenti Eco) sta di fronte e ritta in piedi, a sinistra dello spettatore, con una ghirlanda in capo. I capelli legger-

mente ondulati le cadono dietro le spalle e sul seno. Ha nella mano del braccio sinistro alquanto abbassato e disteso uno strumento musicale simile a quello dei due giovani dianzi menzionati. Con la mano dell' altro braccio si appoggia ad un bastone, che porta una tabelletta nella quale leggesi: LUCA CORTON. Pare che essa stia guardando la figura del giovane disteso in terra, il quale parimenti rivolge verso di lei lo sguardo.

Altre ninfe o figurette veggonsi in lontananza nel fondo verdeggiante e con alberi.

Questo soggetto è quasi simile a quello dipinto dal Signorelli sul palazzo Petrucci in Siena, di cui più innanzi avremo occasione di parlare, ed è un capolavoro per bellezza di forme e per varietà di tipi ed espressioni. È una prova della valentia del nostro maestro nel trattare i nudi.[1]

Vergine col Putto, Profeti, ecc., nella Galleria degli Uffizi a Firenze.

L'altro quadro che il Vasari,[2] nel passo surriferito, dice donato dal Signorelli al Magnifico è quello rappresentante la Vergine col Putto, Profeti e pastori. Questa Madonna col Putto, insieme alle altre, pure eseguite da Luca che trovansi ai Pitti, in Dresda ed in Inghilterra, è tra i più begli esemplari dell' arte del nostro pittore. Il dipinto è una tavola, di forma rettangolare, e nella parte inferiore di essa è descritto un tondo, nel quale si vede figurata la Vergine col Putto e i pastori; nella parte superiore sono dipinti due altri tondi, e in ciascuno d' essi sta un Profeta; fra i due tondi superiori, in una conchiglia, vedesi il busto di San Giovanni Battista.

[1] Le figure sono di grandezza naturale. La pittura è su tela ed ha sofferto non pochi danni per le vicissitudini che ebbe a passare e la trascuratezza con cui fu tenuta. Il disegno è danneggiato ed il colore si è talmente oscurato da perdere del suo carattere originale.

Questo quadro fu ritrovato pochi anni sono a Firenze nel palazzo del marchese Corsi, ed ora fa parte della Galleria di Berlino, dove è indicato col n. 79 A.

[2] Vol. VI, pag. 141.

Nel mezzo del tondo inferiore, sul davanti, in una campagna alquanto deserta coperta qua e là da pianticelle e da fiori silvestri, sta quasi di fronte a noi la Vergine alquanto rivolta alla sua destra verso il Bambino Gesù che è ritto in piedi sul terreno, vicino alla Madre. Essa volge con certa grazia lo sguardo amoroso al divino Figliuolo, sul quale pone la mano aperta del braccio destro disteso in atto di volerlo avvicinare a sè, e con la mano dell'altro braccio abbassato prende quelle aperte del Bambino, che essa tiene sulla sua gamba destra. Gesù sta ritto sul piede sinistro, mentre alza alquanto l'altro col ginocchio piegato. Volge gli occhi alla Vergine e sembra voglia salirle in grembo.

Da un lato, a destra dello spettatore ma più discosto, veggonsi tre figure nude di giovani pastori. Il primo un po'curvo della persona si presenta a noi di schiena, ritto in piedi, appoggiato in terra col piede destro, mentre tocca il suolo con le dita del piede dell' altra gamba incrociata sulla prima. Ha la mano destra al fianco e si regge, con quella dell' altro braccio alquanto alzato, ad un lungo bastone posato in terra. Ha la testa un po' piegata a sinistra per guardare ed ascoltare il compagno (veduto da noi quasi di profilo) che gli sta dinanzi, disteso ed appoggiato in terra col braccio destro piegato per tenersi alquanto elevato. Nella mano dell' altro braccio disteso tiene un piffero che mostra di suonare. Dietro al primo pastore vedesi di fronte a noi un cavallo con la testa abbassata, in atto di pascere l' erba.

Poco discosto e dietro al pastore che sta suonando, se ne vede di faccia un terzo seduto, che ha nella mano sinistra un piffero. È alquanto rivolto con la testa e con lo sguardo verso un quarto pastore che sta dall' altro lato del quadro, a sinistra dello spettatore; die-

tro ai quali tre pastori s'alza un masso roccioso coperto da qualche arbusto e verdeggiante, ma aperto nel mezzo in modo da lasciare scorgere dell' acqua, in maggior lontananza un tempio rotondo, e più da lungi ancora delle montagne.

Il quarto pastore dall'altro lato, a sinistra dello spettatore, siede esso pure e si presenta di fronte a noi. Ha la gamba destra alquanto piegata indietro, e su quella posa il dorso della mano, mentre appoggia quella dell'altro braccio piegato al masso che gli serve di sedile. Volgesi pronto ed animato con la testa e lo sguardo, in atto di muovere verso il compagno dal lato opposto del quadro. Anche dietro a questo pastore è l'avanzo d'un antico edificio in forma rettangolare, coperto qua e là d'erbe ed arbusti, e più da lungi la campagna con alcune montagne che spiccano sul cielo azzurro.

La composizione è bene ordinata e bello è il soggetto della Vergine col Putto. Ben disposte sono pure le figure dei pastori, con mosse pronte, naturali e svariate, e formano un gruppo assai bello lateralmente al gruppo principale del mezzo. Buone sono le proporzioni delle figure ed è regolare l'anatomia del nudo, così che Luca si mostra discepolo di Piero della Francesca.

Fuori e superiormente a questo tondo, ai lati, il nostro pittore fece di terretta due teste angeliche, una per lato.

Nella parte superiore, in mezzo a grazioso ornato, fece parimente di terretta entro a un tondo in guisa di conchiglia, il busto d'una figura la cui forma ricorda l'arte classica. Inferiormente a questo busto è una tabelletta nella quale si legge: ECCE . AGNVS . DEI, e da essa rilevasi che la figura rappresenta San Giovanni Battista, il precursore di Cristo.

Dalle parti, in due tondi, sono figurati altrettanti

Profeti. Quello a sinistra, veduto quasi di tre quarti e rivolto verso San Giovanni, sta seduto, alquanto piegato per guardare ciò che sta scrivendo nel rotolo tenuto spiegato sul ginocchio. Anche l'altro Profeta, a destra dello spettatore, è seduto col rotolo spiegato sulle gambe, esso pure in atto di guardare quello che scrive. Egli si presenta di fronte a noi.[1]

Sacra Famiglia nella Galleria degli Ufizi a Firenze.

Un' altra pittura su tavola (un tondo) rappresentante la Sacra Famiglia, si conserva nella Galleria degli Ufizi in Firenze.

La Vergine, veduta di profilo, sta seduta in terra con la testa alquanto piegata in atto di leggere tutta intenta nel libro che tiene appoggiato sul ginocchio, svolgendo con le dita della mano del braccio destro semipiegato le pagine. Nel mezzo del quadro, dietro e presso alla medesima, vedesi il fanciullo Gesù ritto in piedi che volge la testa verso la sua sinistra, presentandola a noi di profilo, per guardare pronto e animato da quella parte fuori del dipinto. Ha il braccio sinistro piegato e la mano aperta ed alzata. Presso a lui sta di tre quarti San Giuseppe con un ginocchio in terra e con le braccia conserte al petto, alquanto piegato verso la Vergine, mostrando di porgere ascolto a ciò che la detta Vergine legge.

La scena ha luogo in una campagna coperta a destra d'erbe e di arbusti, mentre dall' altra parte scor-

[1] Il dipinto è in tavola, e le figure principali della Vergine e del Bambino sono di grandezza quasi naturale. La pittura condotta col solito metodo ad olio del Signorelli, mostra pronta ed energica esecuzione tecnica, come usò sempre il nostro pittore. La tinta predominante è la olivastra scura; il che in parte devesi attribuire al parziale restauro del dipinto (come può vedersi, ad esempio, nelle vesti della Vergine), e alla vernice che fu data sulla pittura nei tempi trascorsi.

Il quadro, come riferisce il Vasari, era a Castello nella villa del duca Cosimo; ma nel 1779 fu collocato nella Galleria degli Ufizi, e precisamente nel primo corridoio, col n. 34.

gonsi alcune roccie con una strada: il tutto spicca sul cielo azzurro. Sul davanti del quadro e nel mezzo, si trova un libro aperto.

Quest' opera è di stile grandioso, d'un genere simile a quello che si vede nei dipinti del Signorelli di tempo posteriore; franca e sicura ne è l'esecuzione tecnica.[1]

Vergine col Putto nella Galleria Pitti in Firenze.

Un altro tondo su tavola si trova nella Galleria dei Pitti, che rappresenta in modo grazioso la Madonna col Putto.

Nostra Donna è veduta di fronte a destra dello spettatore, dietro ad un basso parapetto marmoreo che si stende da una parte all' altra del tondo. Ha il braccio destro piegato a sè con la mano aperta ed alzata, mentre regge con l'altra il Bambino seduto sopra un guanciale posto sul parapetto. Egli sta di profilo, con la mano aperta del braccio destro rivolta verso Santa Caterina come se le indirizzasse la parola. La Santa è dall' altro lato alla nostra sinistra, di faccia a lui, e tiene nella mano del braccio destro piegato la penna, scrivendo in un libro aperto sul parapetto, a cui si appoggia con l'altra mano aperta ed alzata come in atto di farsi alquanto innanzi con la persona. Essa volge la testa per guardare la Vergine, che mostra di voler leggere ciò che la Santa scrive. Dietro a Santa Caterina ed alla Vergine vedesi di fronte San Giuseppe che cogitabondo sta pure osservando quello che sta scrivendo la Santa. Il fondo è paese e cielo.[2]

Nella Galleria Corsini in Firenze si trova un altro

[1] Le figure sono di grandezza naturale. Il dipinto ben conservato è distinto nella Galleria col n. 1291.

[2] Il dipinto fu restaurato, ed è coperto da vernice data nei tempi trascorsi, in modo da rendere il colore alquanto giallastro e opaco. Le figure sono di grandezza naturale, ma tranne il Putto, le altre sono mezze. Nella Galleria è registrato col n. 355.

Vergine col Putto e Santi, nella Galleria Corsini in Firenze.

tondo su tavola, nel quale è figurata di fronte allo spettatore la Vergine seduta che con la mano del braccio sinistro abbassato tiene seduto sul ginocchio sinistro il Bambino, mentre ha aperta la mano dell' altro braccio in parte abbassato in avanti e a lui si piega alquanto per contemplarlo con mesta aria di volto. Egli sta pure di fronte, e con la mano sinistra abbassata stringe il mignolo della mano sinistra della Madre, e volgesi con la persona e col capo verso San Benedetto, alzando la mano e il braccio destro, come se stesse per rivolgergli la parola e ispirarlo.

San Benedetto si presenta di tre quarti dinanzi al Salvatore, con la testa rivolta a lui per ascoltarlo. Ha il ginocchio destro in terra e la penna in mano; tiene sull' altro ginocchio un foglio sul quale posa la mano. Dall' altro lato della Vergine, veduto da noi per tre quarti, sta San Girolamo rivolto esso pure alla Vergine ed al Bambino, tenendo un sasso nella mano del braccio destro abbassato.

La scena si svolge in una campagna aperta, e tutto spicca sul cielo azzurro. Le figure sono di poco minori del naturale.

È questo uno dei migliori dipinti di Luca: bella è la composizione, le figure non mancano d' espressione e di naturalezza, e leggiadro è soprattutto il gruppo della Vergine col Bambino. [1]

Due tondi su tavola si conservano nel palazzo Ginori in Firenze.

Vergine col Putto e S. Giovanni, in casa Ginori a Firenze.

In uno è figurata di fronte a noi la Vergine dinanzi ad un parapetto, che con le mani avvicina San Giovanni a Gesù Bambino perchè si abbraccino. Stanno essi sul parapetto: San Giovanni, a sinistra dello spet-

[1] Il dipinto, che è in buono stato di conservazione, ha nella Galleria il n. 157.

tatore, si presenta di profilo, col ginocchio destro piegato in atto di stendere le braccia verso il Redentore avendo deposto la croce in terra. Gesù sta ritto in piedi di faccia a lui, veduto esso pure di profilo, alquanto piegato verso il Precursore al quale stende le braccia per riceverne l' amplesso.

Il fondo rappresenta una campagna fiorita, dove si scorgono a destra dello spettatore San Bernardo, e a maggior distanza alcune colline, una chiesa con torre e qualche albero. Dall' altro lato nella campagna lontana vedesi San Girolamo che prega col leone appresso, alcune roccie e più da lungi un fiume e alcune montagne. Il tutto spicca sul cielo azzurro in parte coperto da alcune nubi.

Bello è il soggetto della Vergine che avvicina i due fanciulli perchè si abbraccino, e bello è altresì il modo con cui avviene l'abbracciamento. Le figure hanno buone proporzioni, e le loro forme sono naturali e vere. I due fanciulli ci fanno rammentare quelli del Bazzi, detto il Sodoma, imitatore di Leonardo da Vinci.[1]

Vergine col Putto e S. Giovanni, in casa Ginori a Firenze.

L' altro tondo di casa Ginori è meno bello, e in esso la Vergine siede di fronte a noi in una campagna con le mani giunte a preghiera, guardando il Bambino che le sta presso, alla sinistra dello spettatore, e ritto in piedi. Egli si presenta a noi quasi di fronte, diritto sulla gamba destra; ha l' altra incrociata su quella e con la punta delle dita si appoggia in terra. Ha il capo e il braccio destro alzato verso la Vergine.

Alla destra dello spettatore, ma più in lontananza, si vede il giovane San Giovanni presso ad un fiume se-

[1] La pittura è in assai buono stato di conservazione: le figure di Gesù e di San Giovanni sono di grandezza minore del naturale, ma intere. Non così la Vergine (di grandezza naturale), di cui non scorgesi che metà della figura, nascosta com' è dietro al parapetto.

duto sopra un masso, con la gamba destra sovrapposta all'altro ginocchio. È intento a togliersi il sandalo dal piede.

Il fondo è formato da una campagna irrigata da un fiume, dove a distanza scorgonsi alcune colline verdeggianti.

Le figure sono un po' magre; la migliore è quella di San Giovanni. Il colorito e l'esecuzione tecnica rivelano un'arte alquanto inferiore.[1]

Vergine col Putto e Santi, nel palazzo Rospigliosi a Roma.

Nella Galleria Rospigliosi a Roma si conserva un tondo in tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi, la quale alla sinistra dello spettatore sta seduta quasi di fianco sopra un guanciale posto sopra basso parapetto che vedesi di traverso sul davanti. Tiene a sedere dinanzi a sè Gesù sopra un cuscino, e piega la parte superiore della figura, mentre lo contempla, per avvicinarsegli. Anche il Bambino la guarda nell'atto stesso che con le mani delle braccia distese si regge alla veste della Madre. Dietro alla Vergine sta San Giovanni Battista con la croce in mano, il quale guarda pure Gesù; e dall'altro lato a destra, vedesi quasi di faccia, ed esso pure rivolto a Gesù, un altro Santo con le mani giunte a preghiera.

Anche questa è una bella composizione con figure bene raggruppate tra loro; nè mancano d'espressione e di mosse vere e naturali. L'esecuzione tecnica è franca e piena di vigoria.[2]

Vergine col Putto e Santi, nella Raccolta Patrizi a Roma.

Tra i quadri del palazzo Patrizi in piazza di San Luigi dei Francesi a Roma, vedemmo una delle più belle invenzioni (un tondo su tavola) di Luca

[1] Le figure sono di grandezza minore del naturale.

[2] Le figure sono minori della grandezza naturale. Il tondo è dentro una antica cornice dorata, con negli angoli alcuni graffiti ed una figuretta in rilievo pure dorata.

Vol. VIII, pag. 438.

Tondo in tavola di Luca Signorelli,
nella Raccolta del palazzo Patrizi in Roma.

Signorelli. Da un lato in un interno vedesi di tre quarti sul davanti la Vergine, ritta in piedi sul pavimento marmoreo, rivolta verso la vecchia Santa Elisabetta, che la prende affettuosamente per la mano. Dall'altro lato, a sinistra dello spettatore, sta di profilo San Zaccaria seduto, il quale tiene assiso sul suo ginocchio sinistro San Giovannino nudo, che si presenta di fronte a noi col braccio destro abbassato sul Patriarca, e l'altro alzato e disteso, guardando sorridente Gesù che gli tiene sospesa sul capo una coppa d'argento in atto scherzoso. Il Salvatore con la testa piegata guarda prendendo nella sua la mano sinistra di San Giovanni; ed è tenuto in braccio da San Giuseppe che vedesi di tre quarti, ritto in piedi, mentre si fa innanzi verso Zaccaria guardandolo. Sembra quasi che il pittore volesse rappresentare Zaccaria in atto di fare qualche osservazione a San Giuseppe per lo scherzo del Bambino Gesù.

Bello è l'intreccio di questo gruppo, bene ordinata la composizione, e bene sono disposte le figure che hanno mosse piene di verità e naturalezza. Da questo dipinto chiaro apparisce lo studio della natura in tutto, vuoi nei caratteri, vuoi nelle forme delle figure che hanno tipi ed espressioni convenienti al sesso ed alla età: l'esecuzione tecnica poi è franca e ardita. Il lavoro dev'essere stato condotto nel miglior tempo del nostro artista.

Sul davanti si legge in un finto cartellino: LVCHAS SIGNORELLVS DE CORTONA. La pittura è alquanto cresciuta di colore negli scuri, e le figure sono circa un terzo del vero.[1]

Un tondo su tavola è posseduto dalla Galleria di Dresda.

[1] Dopochè vedemmo questo bell'esempio della valentia nell'arte del precursore di Michelangelo, la pittura fu venduta al Museo di Berlino dove ora si trova col n. 97 B.

Vergine col Putto e Santi, nella Galleria di Dresda.

Nel grande vano d'una roccia vedesi la Vergine seduta col Bambino Gesù sulle ginocchia, il quale pare voglia avvicinarsi a San Giuseppe che gli sta di faccia, rivolto a lui. Presso a Gesù vedesi il piccolo San Giovanni ritto in piedi avente nella mano sinistra in parte alzata la croce, alla quale accenna con l'altra mano mentre guarda San Giuseppe.

Sopra alla roccia stanno seduti nel mezzo, con le gambe distese, due Angeli vestiti e ad ali spiegate, i quali tengono un libro aperto davanti, e sono figurati in atto di cantare. Il tutto spicca sul cielo azzurro.

Anche questa è una composizione con buon intreccio; vi si notano vita e movimento. Le forme sono bene studiate e rese con molta verità; l'esecuzione tecnica è franca e ardita, cioè la solita del Signorelli. La grandezza delle figure è minore del vero. [1]

Vergine in adorazione, nella Raccolta Barker a Londra.

Un altro tondo su tavola fu da noi veduto a Londra nella Raccolta del fu signor Barker, e in esso sta la Vergine in adorazione del Bambino con San Giuseppe a sinistra. Il fondo rappresenta un paese. [2]

Affreschi in Santa Maria di Loreto.

Il Vasari ci narra che Luca Signorelli « in Santa Maria di Loreto dipinse a fresco nella sagrestia i quattro Evangelisti, i quattro Dottori, ed altri Santi; che sono molto belli: e di questa opera fu da Papa Sisto liberalmente rimunerato. » [3]

Nella Vita di Domenico Veneziano dicemmo che la Chiesa di Loreto fu architettata da Giuliano da Maiano, dopochè venne demolita la prima chiesa più piccola, e

[1] Il tondo fu venduto alla Galleria di Dresda dal negoziante signor Woodburn di Londra, il quale l'aveva comperato a Pisa. Nella Galleria è indicato col n. 21.

[2] Secondo la tradizione, Lorenzo dei Medici donò questo dipinto a una signora della famiglia Guiducci, dalla quale famiglia fu comprato per la Raccolta Metzger, e quindi passò in proprietà del sig. Barker.

[3] Vasari, vol. VI, pag. 143.

che in essa non si vedono pitture di Domenico Veneziano,[1] nè di Piero della Francesca.[2]

Luca Signorelli dipinse le pareti e la cupola della cappella detta della Cura, che è di forma ottagonale. Questa cappella, come quella già ricordata discorrendo di Melozzo da Forlì, ha nel centro della vôlta lo stemma del cardinale Girolamo Basso della Revere. Oltre ai dipinti del Signorelli vi sono altre opere d' arte, tra le quali un lavamani di marmo intagliato, e gli armadi pure lavorati ad intaglio, opere di Benedetto da Maiano. Ma non comprendiamo ciò che il Vasari scrisse nel passo succitato, cioè che Luca fu largamente rimunerato da papa Sisto, mentre sappiamo che il cardinale Girolamo Basso della Rovere era il protettore della Santa Casa di Loreto, e appunto in suo onore fu posto nella cappella il suo stemma.

In ciascuno degli otto spartimenti bislunghi che restringendosi vanno sino al centro della vôlta, è dipinto un Angelo ritto in piedi sulle nubi, in isvariati e graziosi movimenti, e in atto di suonare strumenti musicali. Uno solo di questi otto Angeli (che si presenta di fronte a noi, e, come gli altri, ritto in piedi) ha le mani giunte a preghiera. Questi Angeli spandono intorno raggi di luce intramezzati da alcune fiammelle luminose.[3]

Sotto agli otto scompartimenti si vedono altrettanti riquadri, nei quali sono dipinti i quattro Dottori della Chiesa seduti dentro un cerchio di Serafini su

[1] Vedi il vol. V di quest'opera, *Vita di Domenico Veneziano*, pagina 131 e seg., nonchè le note.

[2] Vedi in questo volume la *Vita di Piero della Francesca*, pagine 199 e 200.

[3] I detti Angeli hanno mosse pronte e graziose, forme svelte ed eleganti e un panneggiamento facile, le cui pieghe terminano in basso attorno alle figure con linee curve e rigonfie, quasi che le vesti fossero mosse dal vento.

fondo dorato e coi rispettivi simboli allato, oltre i quattro Evangelisti, questi pure circondati da un cerchio variopinto che spande raggi di luce all'intorno. Le figure dei Dottori della Chiesa si alternano con quelle degli Evangelisti, e gli uni e gli altri hanno svariati atteggiamenti.[1] Gli accessori e le vesti di queste figure sono lumeggiati con oro.[2]

Sotto ai riquadri in cui sono dipinti i Dottori della Chiesa e gli Evangelisti, è una finta cornice ricca di ornati, con framezzo figurette, vasi, frutta e via dicendo. Questa cornice è sostenuta negli angoli delle pareti dell'ottagono da finti pilastri con capitelli e basi che hanno simili ornamenti a fogliame uscente da vasi.

In ciascuno degli scompartimenti sottoposti alla cornice, intramezzati dai detti pilastri, dipinse Luca a due a due gli Apostoli di grandezza naturale, e in uno dei due scompartimenti rimanenti figurò l'Incredulità di San Tommaso, e nell'altro più piccolo, che trovasi sopra la porta d'ingresso, con figure di grandezza circa un quarto del vero, la Conversione di San Paolo.

In uno degli scompartimenti, l'Apostolo si presenta di fronte a noi con un libro aperto in una mano, accennando con l'altra il detto libro al compagno che gli sta a destra. Vedesi questo di profilo, in atto di farsi

[1] I Dottori e gli Evangelisti hanno mosse facili, forme corrette e lineamenti ed espressioni piene di verismo, quali veggonsi costantemente nelle figure di questo discepolo di Piero della Francesca. Largo e facile è il panneggiamento.

Il colorito delle figure ha molto sofferto, come hanno parimente sofferto quelle dipinte sulle pareti, di cui fra breve terremo parola.

[2] Tanto lo stemma gentilizio del cardinale della Rovere, quanto gli scompartimenti in cui sono dipinti gli Angeli, e quelli con i Dottori della Chiesa e con gli Evangelisti, sono racchiusi entro finte cornici dorate con ornamenti a fogliame.

innanzi con le braccia alquanto alzate e le mani aperte, e guarda intento nel libro tenuto dal compagno.[1]

In altro scompartimento vedesi un Apostolo rivolto verso il compagno (veduto di fronte con un libro in mano) col quale sembra stia ragionando, tenendo con le dita di una mano l'indice dell'altra.

In altro scompartimento i due Apostoli si presentano di profilo, rivolti verso la sinistra dello spettatore, ed uno di essi ha il braccio alzato e la mano aperta sulla fronte come per ripararsi dallo splendore.

In altro scompartimento i due Apostoli sono rivolti l'uno di faccia all'altro, veduti da noi quasi di profilo. Uno di essi tiene tra le mani un libro aperto dinanzi all'altro, e ne indica le pagine, in atto di ragionare.

In altro scompartimento uno dei due Apostoli si presenta di fronte a noi, tenendo nella mano sinistra un libro aperto, mentre con le dita dell'altra svolge le pagine di esso, nel quale mostra di leggere. Il vicino, veduto parimente di fronte, ha nella mano sinistra abbassata un libro chiuso appoggiato a sè, e con quella dell'altro braccio piegato sostiene qualcosa che non si può bene discernere.[2]

La Conversione di S. Paolo.

Nello scompartimento ove è figurata la Conversione di San Paolo, vedesi nel mezzo il Santo disteso supino in terra, alla quale si appoggia col fianco e col gomito del braccio destro, alzandosi alquanto. Ha la gamba diritta un po' piegata col piede appoggiato in terra, e l'altra distesa toccando col tallone il suolo. A traverso della figura è la spada per metà fuori della guaina, in modo che la punta è rivolta verso l'alto, mentre l'impugnatura tocca il terreno. Il Santo ha il capo e gli occhi rivolti al Cristo che gli apparisce di faccia, mentre porta la

[1] Manca una parte dell'intonaco con la pittura dei piedi.
[2] Manca parte del colore.

mano aperta del braccio sinistro semipiegato ed alzato presso la fronte. Poco discosto si vede dipinta una berretta. Il Salvatore, sospeso in aria dentro un cerchio di luce, è rivolto verso il Santo, lo accenna coll'indice della mano del braccio destro disteso, mentre tiene aperta quella dell'altro braccio piegato.

Alla destra dello spettatore, presso ai piedi di Paolo, si presenta a noi di fronte un guerriero, che spaventato all'apparire del Redentore, fugge con la testa in parte alzata guardando in alto, ed ha il braccio sinistro alzato e piegato presso al capo, cercando di ripararsi con lo scudo, che porta infilato nel braccio, dall'apparizione del Cristo. Tiene l'altro braccio alquanto piegato in avanti, con la mano aperta ed alzata. Un secondo guerriero vestito dell'armatura e con l'elmo in capo sta di profilo alquanto discosto dal primo, ed è rivolto dall'altro lato in atto di darsi a fuga precipitosa, tenendo il braccio sinistro piegato e la mano aperta. Più da lungi vedesi di schiena un terzo guerriero a capo scoperto, esso pure in atto di fuggire ; e poco distante da lui, quasi di fronte a noi, un quarto soldato coll'elmo in capo fugge dal lato opposto a quello in cui apparisce il Redentore, e con lo scudo che ha infilato nel braccio sinistro piegato cerca coprirsi il viso, rivolto a guardare impaurito dietro a sè. Per ultimo, all'estrema sinistra dello spettatore, sul davanti presso la testa di San Paolo, v'è un quinto guerriero che fa riscontro a quello per primo ricordato, il quale si presenta di schiena e con mossa pronta e ardita fa un passo innanzi, atterrito dall'apparizione del Cristo. Egli ha la mano del braccio destro al fianco, e l'altra alzata presso la fronte, guardando Gesù. Questa, secondo noi, è la miglior figura del dipinto, e palesa in tutto l'arte propria di Luca Signorelli.

Il fondo rappresenta una campagna deserta, dove, a sinistra dello spettatore, sorge per quanto è alto il dipinto un monte roccioso. Il tutto stacca sul cielo azzurro.

In questo lavoro si notano assai movimento e vita, ma le figure sono disposte in modo alquanto convenzionale. In ciascuna di esse scorgesi la mossa studiata dal vero, resa con la maniera di disegnare e di riprodurre le forme propria del nostro maestro. Non felice fu la scelta del modello preso per rappresentare San Paolo, che è in figura di giovane piuttosto bello, imberbe, con lunghi capelli spartiti nel mezzo della testa e cadenti, copiosi e ricciuti, sulle spalle. Manca inoltre il cavallo su cui doveva stare il Santo, e da cui figura d'esser caduto.

Incredulità di San Tommaso.

Nello scompartimento in cui è rappresentata la Incredulità di San Tommaso, vedesi di profilo il Santo sotto forma di giovane, alla destra del Salvatore, che si fa innanzi pronto e animato verso di Lui, in atto di mettere un dito della mano del braccio destro allungato nella piaga del costato di Cristo. Questi si presenta di fronte a noi col braccio destro alzato, ed ha portamento dignitoso. Le due figure formano un bel gruppo: il tipo del Salvatore è tra i più nobili che siano stati dipinti dal Signorelli, e, per giudizio anche del signor Vischer, il detto gruppo ricorda quello in bronzo del Verrocchio rappresentante lo stesso soggetto, già da noi ricordato nella loggia di Orsanmichele in Firenze.[1]

In questa importante opera del nostro pittore, si nota che le figure degli Apostoli hanno mosse pronte e animate, tipi e forme vari con espressioni naturali, e un panneggiare largo e spazioso. Il Signorelli non si curò

[1] Vedi il vol. VI di quest'opera, pag. 166 e seguenti, e il Vischer, op. cit., pag. 227.

delle forme tradizionali con le quali dai pittori che lo precedettero o suoi contemporanei erano stati rappresentati gli Apostoli, ma prese per modelli uomini di forme, tipi, lineamenti ed espressioni quali a lui convenivano, e rispondenti alla sua natura ed al suo modo di sentire in arte. Seppe così eseguire figure di tal verismo e di tale espressione da farci ricordare gli studi che con tanto sapere, maestria e verità faceva dal vero il grande Leonardo da Vinci.

Si conosce che la esecuzione tecnica è quella franca e decisa del nostro maestro, ma le pitture hanno molto sofferto per la incuria con cui furono tenute nei tempi trascorsi. E in vero la cappella, alquanto ristretta e bassa, fu adoperata ad uso di sagrestia, accendendovisi il fuoco nei turiboli, le candele, e grandi focolari nel mezzo per riscaldamento nell' inverno. Le pitture furono offuscate dal fumo e dal grasso dell' incenso, e per riparare a tali danni si provvide, ma troppo tardi, non più adoperando la cappella ad uso di sagrestia, e si fecero alla meglio ripulire le pitture. Il colore rimase però sempre alquanto velato, più o meno inegualmente, perdendo così le pitture parte del loro carattere originale; contuttociò quest' opera è sempre uno dei migliori esemplari dell' arte di Luca. [1]

Lo stesso Vasari riferisce che Luca « chiamato poi dal detto Papa Sisto a lavorare nella cappella del Pa-

[1] Il Vasari non fa menzione di altre pitture del Signorelli nel Santuario di Loreto. Nella *Relazione storica delle prodigiose traslazioni della Santa Casa di Nazarette ora venerata in Loreto* (Loreto, tipografia Rossi, 1873), pag. 80, è detto che sulla vôlta della navata maggiore « sono parecchie immagini di Profeti a chiaroscuro di Luca Signorelli da Cortona, meno le ultime tre presso l'arco innanzi l'altare maggiore dell'Annunziata, che sembrano del cavaliere Cristoforo Roncalli, soprannominato il Pomarancio, e sopra detto arco vi sono altre figure di colorito, credute di quest'ultimo. » Sono ventisei immagini di Profeti a chiaroscuro, molto mal ridotte ed in parte restaurate e alcune rifatte dal Pomarancio.

lazzo, a concorrenza di tanti pittori, dipinse in quella due storie, che fra tante son tenute le migliori. L'una è il Testamento di Mosè al popolo Ebreo nell'avere veduto la terra di promessione; e l'altra la Morte sua.»[1]

Testamento di Mosè, nella Cappella Sistina.

È fuori di dubbio che Luca dipinse nella cappella di Sisto IV,[2] e basta studiare i caratteri che la pittura presenta per averne la certezza. Fra i dipinti di essa cappella uno solo peraltro mostra la maniera del Signorelli, ed è appunto quello che vedesi per primo a sinistra entrando dalla porta, e che è indicato come il Testamento di Mosè.

Ci siamo domandati se il Vasari nel descrivere l'affresco rappresentante quel soggetto e l'altro della Morte di Mosè, non abbia inavvedutamente fatto di un solo due dipinti, poichè nell'affresco rappresentante il Testamento di Mosè, e che nella detta cappella è, a nostro avviso, il solo del Signorelli, vi è figurato sul colle, a sinistra dello spettatore, Mosè morto con attorno i suoi che lo seppelliscono, mentre non vi è alcun altro affresco nella cappella con questo soggetto. Nè del Signorelli è l'affresco ricordato dagli Annotatori del Vasari, rappresentante « Moisè, che ritornando colla sua famiglia è arrestato dall'Angelo, il quale gli comanda di circoncidere il proprio figliuolo; e si vede Sefora che fa circoncidere il fanciullo con una pietra tagliente : più indietro, negli altri ripiani, sono altri fatti avvenuti a Moisè nel viaggio. »[3] Il quale affresco

[1] Vasari, vol. VI, pag. 143, e la nota. Vedi anche il Vasari edito dal Sansoni, tomo III, pagg. 691-92 e la nota.

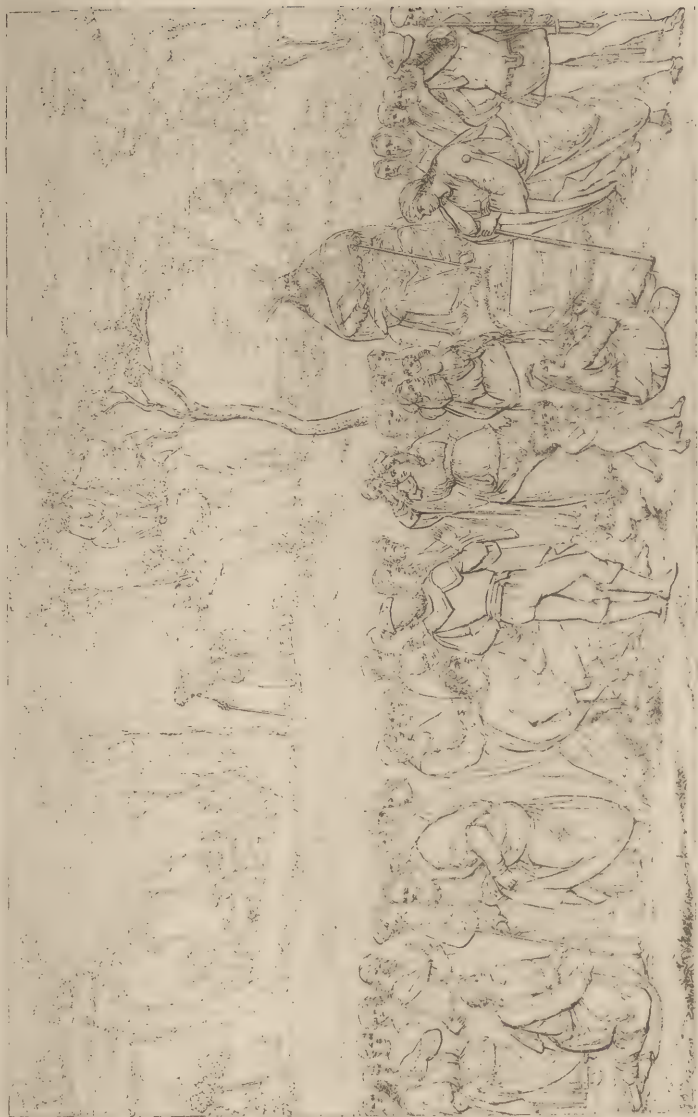
[2] Nelle edizioni inglese e tedesca dicemmo che il Signorelli aveva dipinto nella Cappella Sistina, ma dopo essersi negato da altri che il nostro pittore vi lavorasse, in questa edizione abbiamo confermato quanto avevamo detto. (Vedi in proposito *Vita di Fra Diamante*, vol. V di quest'opera, pag. 252, e *Vita di Sandro Botticelli*, vol. VI, pag. 234).

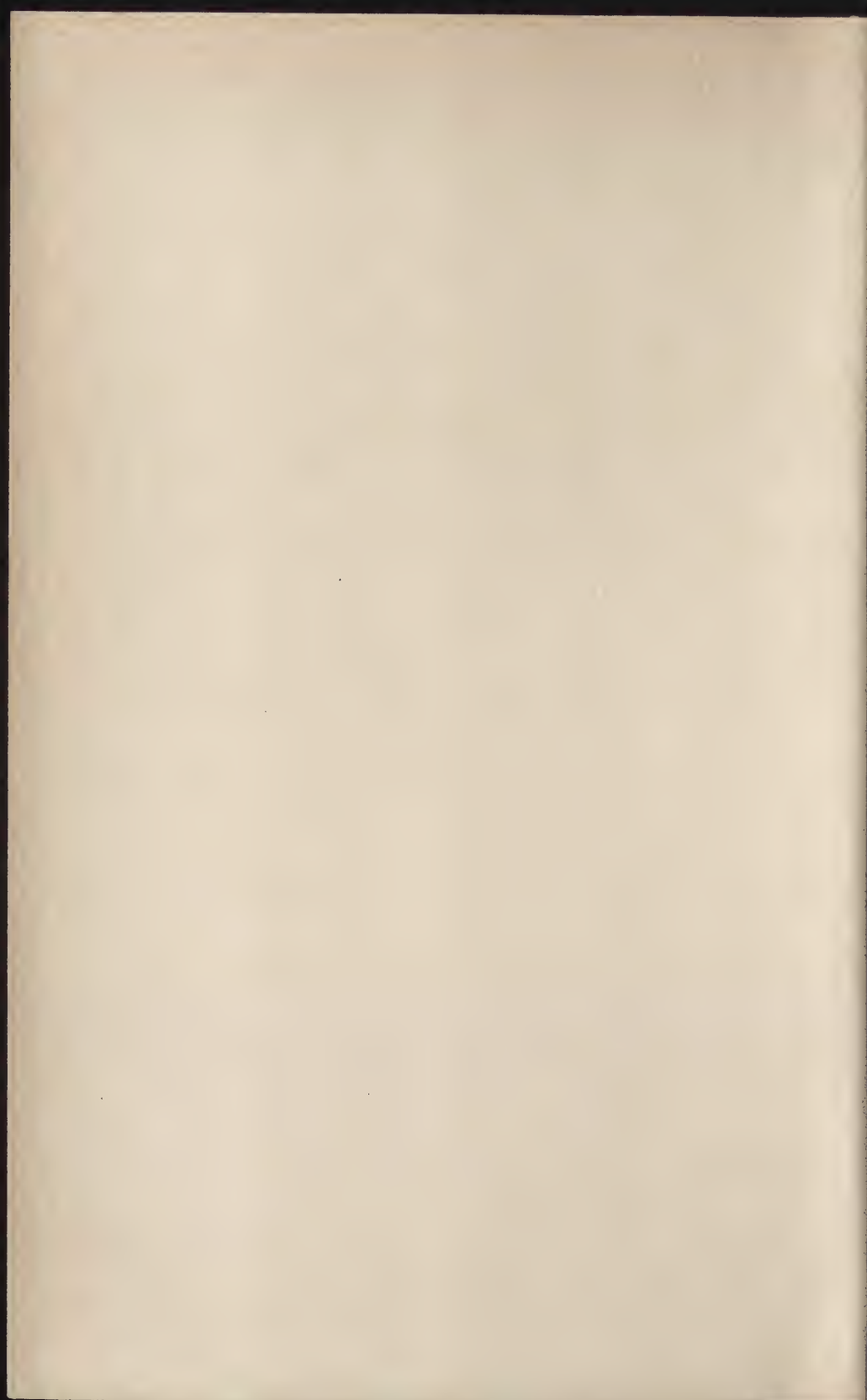
[3] Vasari, vol. VI, pag. 143, nota 3.

trovasi nella Cappella Sistina ultimo nella stessa parete in cui è il dipinto del Signorelli rappresentante il Testamento di Mosè. Diciamo dunque che quello rappresentante l'Angelo che ordina a Mosè la circoncisione del figliuolo, non è del Signorelli, poichè non palesa la maniera di questo pittore, ma presenta caratteri della Scuola umbra, come a suo luogo diremo.[1]

A destra dello spettatore siede in luogo elevato Mosè di fronte a noi. Ha la mano destra aperta e capovolta su di un libro aperto ed appoggiato sul ginocchio destro, e ha l'altra mano sulla verga che posa ritta presso i suoi piedi. È alquanto rivolto col capo verso la sua sinistra e sta guardando alcune figure che veggonsi per prime dinanzi a lui, alla destra dello spettatore. Di queste la prima rappresenta un uomo alquanto attempato, veduto da noi di profilo, e intento a guardare le figure che gli stanno di faccia. Si fa innanzi con la persona, appoggiandosi con la mano del braccio sinistro allungato al bastone, la cui estremità tocca terra, e su quello posa il gomito dell' altro braccio piegato, la cui mano tiene presso al mento. Veste un ampio panneggiamento, e la sua testa è avvolta da una larga fascia.

Presso a questa figura, ma più sul davanti del dipinto, si vede un giovane di schiena, ma rivolto esso pure con la testa a guardare verso la sinistra dallo stesso lato dove volge gli occhi l'uomo attempato testè descritto. Tiene la mano del braccio sinistro al fianco, e con l' altra abbassata la spada rovesciata, lungo la persona, con la punta rivolta in alto. Dietro a queste due figure ve ne sono alcune altre, vedute da noi quasi di

[1] Vedasi intanto ciò che fu detto in proposito nell' edizione inglese di quest'opera, tomo III, *Vita del Perugino*, pagg. 177, 184, 187 e 217, e *Vita del Pinturicchio*, tomo III, pagg. 178, 179, 183 e 257.

TESTAMENTO DI MOSÈ.

Affresco di Luca Signorelli nella cappella Sistina.

fronte, le quali stanno rivolte a guardare il centro del dipinto.

Sul davanti, alla destra di Mosè, si presenta prima e di fianco una donna seduta, che ha in braccio un fanciullo, ed è rivolta col capo alquanto alla sua destra per guardare le figure che le stanno di faccia. A tergo di essa e un poco più innanzi, veggonsi due fanciulli rivolti verso lo stesso lato della donna dianzi menzionata, dei quali il primo tiene un frutto nella mano del braccio destro piegato, mentre il secondo, avanzando d'un passo, volge lo sguardo verso il compagno e appoggia sul frutto la mano del braccio sinistro.

Più da lungi, ma sempre alla destra di Mosè, stanno ritte in piedi parecchie donne, alcune delle quali hanno il figlio in braccio o sulle spalle. Fra queste ve n'è una che si presenta a noi di fronte, rivolta con la testa e con lo sguardo verso un giovane che vedesi di profilo, seduto sul davanti nel mezzo del dipinto, rivolto egli pure con lo sguardo a Mosè. È coperto soltanto dinanzi al collo da un panno che gli gira dietro le spalle, scende in parte alzato dietro la schiena per passare sotto la mano del braccio destro, appoggiata al masso su cui siede, e girare intorno alla coscia destra, lasciando scoperte le belle forme. Dinanzi a questo robusto giovane, se ne vede quasi di schiena un altro che ha la mano sinistra rovesciata sul fianco, e aperta quella dell'altro braccio semipiegato, ed è rivolto col capo ad osservare il giovane nudo di cui abbiamo già fatto menzione. [1]

Dall'altro lato, a sinistra del giovane seminudo e se-

[1] Tanto questo giovane, quanto l'altro già descritto all'estrema destra del dipinto, sul davanti, che si presenta a noi di schiena, indossano una veste elegante e pittoresca che assai di sovente si vede nei dipinti del nostro maestro.

duto, vedesi di fronte un uomo alquanto attempato che, piegando la testa, si volge a guardarlo. Poco discosto, dietro a questi due stanno altre figure virili ritte in piedi in isvariati atteggiamenti, in gruppi di due o tre, rivolti verso Mosè, i quali formano la continuazione del gruppo di donne già da noi descritto a destra dello stesso Mosè.

A sinistra dello spettatore è di nuovo rappresentato Mosè, ma nell'atto di consegnare la verga ad Aronne; e dietro a lui sono cinque figure d' uomini ritti in piedi e veduti di tre quarti, rivolti a guardare Aronne, che si presenta a noi quasi di profilo, inginocchiato dinanzi a Mosè dal quale sta per ricevere la verga. Mosè si presenta di tre quarti, ritto in piedi, ma alquanto piegato con la persona, tenendo con la mano destra abbassata la verga, mentre con l' altra pure abbassata raccoglie ed alza in parte il largo manto. A tergo di Mosè e alla sua destra vedesi un uomo che sta come spettatore della cerimonia, e dietro sono altri quattro uomini, due dei quali guardano essi pure la consegna della verga, e gli altri due stanno rivolti dall'altro lato dove scorgesi Mosè seduto con le figure che si trovano a' suoi lati.

Il fondo di questo dipinto rappresenta un paese montuoso abbondante d' erbe, arbusti e di alberi. Nel mezzo sorge in forma conica un poggio, sul quale sta di profilo e in lontananza un uomo che con la mano del braccio destro si appoggia ad un bastoncello tenuto ritto in terra. Alla sinistra di lui e a lui rivolto vedesi un Angelo ad ali spiegate, che con l' indice della mano del braccio sinistro disteso e alquanto abbassato, gli mostra la vallata con una città lontana, al di là della quale vallata sorgono quasi a picco altre montagne più distanti. La figura descritta sta a testa bassa tutta intenta

a guardare, e in questo gruppo è figurato l'Angelo che mostra a Mosè la Terra promessa.

Più in basso, a mezzo poggio, vedesi quasi di profilo e rivolto al lato opposto un vecchio che alquanto curvo si avanza faticosamente, mettendo dinanzi a sè un bastone che stringe con la mano destra e sul quale si appoggia, mentre con l'altra mano raccoglie in parte il largo manto. In questa figura si volle forse rappresentare Mosè che, sentendosi presso a morire, si avvicina alla sepoltura.

Più da lungi, ma sempre sul colle alla sinistra dello spettatore, vedesi Mosè morto, disteso supino sopra un lenzuolo e circondato dai suoi cari, che in svariati atteggiamenti di dolore gli stanno attorno inginocchiati o ritti in piedi. All' estrema sinistra dello spettatore si scorge un' altra montagna a picco, che fa riscontro a quella che vedesi dal lato opposto. Il tutto spicca sul cielo azzurro, qua e là coperto da nubi ed in parte nascosto dagli alberi che sorgono rigogliosi e fronzuti.

Il dipinto, uno dei migliori e più importanti del nostro pittore, è nella sua maniera umbro-fiorentina, ma con caratteri più propri della Scuola fiorentina che di quella umbra.

È certo una bella composizione, nella quale sono assai bene disposti ed armonizzanti fra loro i due episodi principali che il pittore voleva rappresentare, e cioè quello di Mosè seduto in luogo elevato, con intorno donne e fanciulli del suo popolo, e quello di Mosè che consegna la verga ad Aronne.

Questi due episodi sono così bene collegati fra loro, e il tutto è così bene ordinato e disposto, che l' occhio vi trascorre sopra facilmente dall' un capo all'altro del dipinto. Bello è pure il paese montuoso del fondo.

Le figure hanno atteggiamenti svariati e mosse naturali e vere. Le loro forme sono rese con intelligenza e con maniera franca e decisa, come si scorge sempre nelle opere del Signorelli. Le vesti hanno partiti di pieghe larghi e spaziosi, che bene si confanno alle figure che le indossano. L' esecuzione tecnica è accurata, ma questa pure franca e risoluta. Nel colorito predomina, secondo il solito, la tinta rossiccia con ombre verdastroscure nelle carni; i toni dei colori sono vaghi e vivaci per le vesti femminili, e forti e vigorosi per quelle virili. Negli accessori, e specialmente nelle vesti muliebri, nel paese, negli alberi e nei cespugli, le parti in luce sono rilevate con lumeggiature d' oro. [1]

L' esecuzione tecnica d' una parte di questo dipinto ci rivela una mano diversa da quella del Signorelli; e questa parte è quella in cui si veggono, nel mezzo, le donne coi loro figlioletti in braccio. Tali figure debbono essere state eseguite da qualche aiuto del nostro pittore; e, a cagion d' esempio, basta osservare le forme dei due garzoncelli ritti in piedi sul davanti per esser costretti a convenire che esse sono rozze, con teste grosse e rotonde ed espressioni più da vecchio che da fanciullo. Assai poco piacenti sono anche le figure dei bambini portati sulle spalle o in braccio dalle madri. Le donne hanno tipo, lineamenti, forme ed espressioni poco gradevoli, e, come i fanciulli, ci fanno scorgere la mano alquanto diversa ed inferiore al resto della pittura, che rivela palesemente quella del Signorelli. Così,

[1] Anche questo affresco, al pari del resto di tutti gli altri della cappella Sistina, è offuscato ed anche macchiato dalla polvere che con gli anni vi si è depositata. Oltre a ciò, il dipinto ha seguito la sorte degli altri affreschi della Cappella; è stato cioè restaurato e poi qua e là ritoccato con colore, come segnatamente si avverte sul davanti del dipinto e nel mezzo, dove vedesi la bella figura nuda d' uomo seduto.

il colore è rossiccio e triste nelle carni, con ombre verdastro-scure; alquanto vaghi sono poi i colori delle vesti.

I partiti delle pieghe, un po' triti ed angolosi, sono lumeggiati con tratti d'oro, a guisa di miniatura, nelle parti esposte alla luce. Tali caratteri corrispondono a quelli di Bartolommeo della Gatta, pittore e miniatore. Il Vasari ci narra infatti nella Vita di Pietro Perugino, che a Roma nella cappella Sistina Pietro « fece la storia di Cristo quando dà le chiavi a San Pietro, in compagnia di Don Bartolommeo della Gatta, abate di San Clemente di Arezzo ».[1] Noi supponiamo che il Signorelli eccitato dal papa Sisto a condurre presto a termine il suo lavoro, prendesse per aiuto, come già aveva fatto Pietro Perugino,[2] Bartolommeo della Gatta, il quale, oltre che nella parte della pittura dianzi accennata, avrà potuto lavorare anche negli accessori, nel paese, e mettere l'oro nelle parti luminose.

Nella Vita di Sandro Botticelli abbiamo detto che egli trovavasi in Roma il 27 ottobre del 1481 con Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandaio e Pietro Perugino, per adempiere alle obbligazioni da essi assunte, di compiere cioè per il 15 marzo 1482 dieci storie del Vecchio e del Nuovo Testamento nella cappella Sistina.[3]

Il non trovare memoria che il Signorelli fosse chiamato a dipingere insieme con i ricordati maestri nella Cappella Sistina, ci fa supporre che lo invitasse il papa quando il lavoro era pressochè al suo termine; a

1 Vasari, vol. VI, pagg. 40-41.

2 Della parte che ebbe Bartolommeo della Gatta nelle pitture della Sistina quale aiuto del Perugino, parleremo a suo tempo nella Vita di quest'ultimo pittore. Per ora basti ricordare che il Vasari (vol. VIII, pag. 13) ricorda tra i pittori che lavorarono in Vaticano Don Pietro della Gatta, abate di San Clemente d'Arezzo.

3 Vedi la *Vita di Sandro Botticelli,* vol. VI di quest'opera, pagina 234 e la nota.

ogni modo è certo che il Signorelli, come abbiamo sempre sostenuto e sosteniamo, fu il maestro che dipinse l'affresco summenzionato. [1]

Vergine col Putto e Santi in Perugia.

Nell'anno 1484 il Signorelli condusse una tavola d'altare per il vescovo Vannucci, [2] nella quale la Vergine sta seduta nel mezzo sopra alto trono col Putto parimente seduto in grembo. Il trono termina con una ghirlanda di frutta e fiori, secondo l'usanza dei pit-

[1] A proposito di quest'affresco del Signorelli, abbiamo anche la seguente notizia. L'errore ebbe origine dall'Albertini, il quale omise il nome del Signorelli nel novero dei pittori che lavorarono nella cappella Sistina, ricordando invece quello di Filippino Lippi, non citato dal Vasari, il quale, pure, secondo noi, non operò nella detta Cappella. * Nell'opuscolo *Petites Notes sur l'Art italien* (Paris, impr., de l'Art, 1887) del sig. P. De Nolhac, addetto a quei Musei Nazionali, dove nel cap. IV (*La fresque de Signorelli à la Chapelle Sixtine*), pag. 11, ci riferisce: « Gianvincenzo Pinelli aveva scritto da Padova a Fulvio Orsini pregandolo di procurargli un ritratto di Teodoro Gaza, il celebre professore di greco che aveva lungamente vissuto in Roma, segretario del cardinal Bessarione, ed era morto nel 1475. L'Orsini rispose al suo amico in data del 16 marzo 1585: « Quanto al ritratto del Gaza, io non conosco persona che l'habbia. Ben me ricordo havere inteso dal cardinale S. Angelo, che papa Paolo terzo li mostrava, nella cappella di Sisto quarto, uno di quei quadroni di mano del Cortone, dove era il Bessarione con cinque de suoi, fra quali nominava l'Agyropulo, il Gaza, il Sipontino, ecc.; et che 'l Gaza haveva un cappello in testa. » ** Lasciando stare la questione quale fra i personaggi ritratti nell'affresco rappresenti il Gaza ***, è certo che nel passo succitato si fa chiara menzione della pittura del Signorelli, il quale nacque come sappiamo in Cortona, ed ivi è appunto ricordato col nome della sua città natale.

[2] « In Perugia ancora fece molte opere; e fra l'altre, in duomo, per messer Iacopo Vannucci, cortonese, vescovo di quella città, una tavola; nella quale è la Nostra Donna, Sant'Onofrio, Sant'Ercolano, San Giovanni Battista, e Santo Stefano, ed un Angelo che tempera un liuto bellissimo. » Vasari, vol. VI, pagg. 137-138.

* Vedi in proposito ciò che fu detto nel vol. V di quest'opera (*Vita di Fra Diamante*) pagg. 251, 252 e 253; nel vol. VI (*Vita di Sandro Botticelli*), pag. 234 in nota, e nel vol. VII (*Vita di Fra Filippo*), pag. 4, nota 1.

** Milano, Biblioteca Ambrosiana, *D. 422, inf.*

*** Crediamo che la figura rappresentante il Gaza sia la indicata dal sig. De Nolhac, cioè quella che trovasi all'estrema destra dello spettatore, ed è in parte nascosta dal giovane che si presenta a noi di schiena, e in parte dall'uomo curvato e appoggiato al bastone.

Se ciò fosse, essendo il Gaza morto nel 1475, non potè il Signorelli ritrarlo dal vero, ma da altro ritratto colorito precedentemente.

tori padovani. Presso al trono stanno da un lato i Santi Onofrio e Giovanni Battista; dall' altro i Santi Ercolano e Stefano.

In alto, dall' uno e dall' altro lato sono due Angeletti, e inferiormente nel mezzo, sopra uno dei gradini del trono, v' è un Angelo col capo piegato sul liuto che tiene tra le mani, in atto di accordare lo strumento.[1]

Malgrado il naturalismo delle forme di quest' Angelo, e il tipo, il carattere e le forme magre e ossute della figura rappresentante Sant' Onofrio, la pittura dev' essere stata una tra le migliori opere del maestro.[2]

Circoncisione di N. S. nella Galleria Naz. di Londra.

È da supporre che Luca eseguisse in questo tempo quell' affresco rappresentante la Circoncisione del Signore, che il Vasari dice « tenuta bella a maraviglia.»[3] Lo stesso Biografo aretino parla d' un affresco, ma sarebbe a domandarsi se la sua asserzione sia erronea, o se egli non accennasse invece alla tavola che si conservava nel palazzo Hamilton in Glasgow, ed è ora, sotto il n. 1128, nella Galleria Nazionale di Londra. In detta tavola si può agevolmente conoscere come la figura del Bambino Gesù abbia caratteri, forme ed un colo-

1 Cesare Crispolti nella sua *Perugia Augusta*, lib. I, pag. 63, e nel lib. II, pag. 270, riferisce la seguente iscrizione che ai suoi tempi vedevasi sulla tavola: « Jacobus Vannutius, nobilis Cortonensis, olim Episcopus Perusinus, hoc Deo maximo et Divo Honuphrio sacellum dedicavit; cui in archiepiscopum Nicaenum assumpto, nepos Dyonisius successit, et quanta vides impensa ornavit aequa pietas MCCCCLXXXIV.

2 Le figure sono di grandezza naturale. La pittura ha patito restauri che guastarono l'armonia delle forme e delle tinte.

3 « A Volterra dipinse in fresco nella chiesa di San Francesco, sopra l'altare d'una compagnia, la Circoncisione del Signore, che è tenuta bella a maraviglia; sebbene il putto, avendo patito per l'umido, fu rifatto dal Sodoma molto men bello che non era. E, nel vero, sarebbe meglio tenersi alcuna volta le cose fatte da uomini eccellenti, piuttosto mezzo guaste, che farle ritoccare a chi sa meno. Vasari, vol. VI, pag. 138.

rito che la rivelano lavoro del Sodoma, come dice il Vasari, « molto men bello che non era. » È pertanto a ritenersi che il Vasari sia incorso in un equivoco dicendo essere quella tavola un affresco.

La ricordata pittura è una delle migliori che facesse il Signorelli, e sarebbe difficile trovarne un' altra sua di stile umbro-fiorentino che la superasse. Tutto è assai ben disposto e pieno d'energia; le figure (di grandezza naturale) hanno mosse ardite, ma non forzate. Il colore è vigoroso e di tinta olivastra con ombre brune. La risolutezza e la verità del disegno sono bene combinate con la giudiziosa distribuzione della luce e dell' ombra.

Nel mezzo, dietro al gruppo principale, avvi un vecchio (forse Simeone) veduto da noi di fronte, che leva al cielo gli occhi e le mani in atto di benevola soddisfazione, e dinanzi a lui una figura alquanto piegata sul Bambino, che è tenuto in grembo dalla Madre. Il volto della Vergine ha il solito tipo delle Madonne del nostro pittore. La figura del Patriarca ha invece tipo simile a quello delle figure di Piero della Francesca e di Leonardo da Vinci. Una graziosa figura muliebre, di tipo umbro, sta alla destra di Simeone, la quale tocca la spalla della Vergine. San Giuseppe, coperto da un ampio panneggiamento, è in atto di contemplare con tenera sollecitudine la cerimonia, sostenendosi con la mano destra ad un corto bastone. Dietro a lui un' elegante figura femminile ha un tipo che richiama alla mente le opere di Giovanni Santi; e presso a lei si trova un uomo con in capo un berretto a foggia di turbante.

Dall'altro lato, alla nostra destra, vedesi un uomo che con una mano tocca le dita dell'altra, mostrando di conversare con una giovane donna verso la quale è ri-

volto. Questa sta in atto di muoversi, mentre volge il capo verso il Bambino. [1]

Annunciazione, nel Duomo di Volterra.

Nel 1491 il Signorelli eseguì per la cappella di San Carlo nel Duomo di Volterra un'Annunziazione, che ricorda la pittura rappresentante lo stesso soggetto di Giovanni Santi nella Pinacoteca di Brera a Milano.

Sotto a un loggiato sta la Vergine. Al comparire dell'Angelo, si è lasciato cadere di mano sorpresa il libro in cui stava leggendo. L'Angelo vedesi alla nostra sinistra, fuori del loggiato, e l'Eterno, come al solito, si mostra dal cielo circondato da una gloria d'Angeletti, in atto di benedire con la destra alzata la Vergine; e più sotto vedesi sospesa in aria la colomba, simbolo dello Spirito Santo, che s'indirizza verso la detta Vergine. Nel loggiato, all'esterno, sopra Nostra Donna è dipinto in un tondo, il profeta David con l'arpa.

La prospettiva è buona, vigoroso il colore, e buona l'esecuzione: il tipo e il carattere delle figure, al pari della modellatura del panneggiamento, sono umbri più del solito. In breve, questo dipinto è uno dei più piacenti e graziosi del nostro pittore. [2]

Un quadro d'altare (tavola) del medesimo tempo ornava la chiesa di San Francesco in Volterra.

[1] In basso del dipinto si legge: LUCAS CORTONENSIS PINXIT. Il fondo è formato da un interno a marmi colorati, d'un tempio di buono stile architettonico ed avente nel mezzo una nicchia ad arco con ornati, ed ai lati è un tondo per parte con dentrovi un Profeta seduto, col rotolo contenente la profezia nelle mani, in atto di leggere. Il qual lavoro è dipinta scultura. Nel davanti, sul pavimento marmoreo, si vedono un vaso, un bacino e un libro.

Gli Annotatori del Vasari (vol. VI, pag. 138, nota 2ª) riferiscono: « Certi ricordi dell'Ormanni, intitolati *Indici di autori e pitture Volterrane*, M. S. nella Biblioteca di Volterra, da noi veduti, citano come esistente in San Francesco una tavola di Luca da Cortona colla Circoncisione. Altri appunti esistenti nella detta Libreria rammentano una pittura del medesimo Luca con questo stesso soggetto nella Compagnia del SS. Nome di Gesù. »

[2] L'architettura buona è assai ornata. Sul pilastro del loggiato

Vergine col Putto e Santi nel Palazzo Comunale di Volterra.

In esso è rappresentata la Vergine in trono col divin Figliuolo seduto in grembo, il quale con l'indice della mano destra alzata accenna al cielo, mentre tiene con l'altra il pollice della Madre. Dal lato destro stanno Sant'Antonio con una corona in mano, rivolto verso la Vergine; appresso, San Giuseppe (figura ripassata) e un grazioso Angelo. Dal lato sinistro vi sono San Francesco rivolto verso Gesù; San Giovanni Battista, che tiene nella sinistra la croce, e con l'indice della mano del braccio destro piegato accenna il Redentore; poi un altro Angelo assai bello, che ricorda la maniera del Perugino. Inferiormente, nel primo piano si vedono due altri Santi seduti (uno dei quali è San Gerolamo e l'altro un Vescovo) che scrivono. Il banco o base su cui seggono questi ultimi due Santi è adorno di finti bassorilievi, che hanno molto sofferto.

Il Putto nudo ha mosse piene di vita e forme molto naturali. La Vergine ha il tipo e le forme consuete adottate dal Signorelli. I due Santi che stanno più presso allo spettatore sono di forme grandiose; gli Angeli hanno quella grazia convenzionale della Scuola umbra; i panneggiamenti sono trattati con una certa larghezza di forme, e il colore è, come di consueto, assai forte di tinte, e nelle carni alquanto olivastro con ombre cacciate di scuro.[1]

più prossimo a noi, si legge: LUCAS CORTONEÑ PINXIT MXDI; a piè del detto pilastro: PICTUM OPUS VETUSTATE SORDIDIS MACULIS ET FULMINIS IMPETU LAESUM ANNO DNI MDCCXXXI.

La testa e le mani della Vergine furono ridipinte dopo il restauro del Sodoma.

[1] Sopra il gradino su cui sorge il trono della Vergine leggonsi le seguenti parole: MARIAE. VIRGINI. PETRUS. BELLA DOMNA. HUIUS. RELIGIONIS. PROFESSOR. POSUIT. LVCAS CORTONEÑ PINXIT M.CCCCLXXXXI.

Questa tavola fu da noi veduta nella chiesa di San Francesco a Volterra, ed aveva sofferto danni. Una fenditura la tagliava dall'alto al basso, passando attraverso la figura della Vergine col Putto: qua e là il colore aveva sofferto, ed in parte era stato ripassato.

La tavola trovavasi in una specie di tabernacolo di pietra, la cui

Crocefissione nella Chiesa dello Spirito Santo a Urbino.

Luca Signorelli dipinse nel 1494 lo stendardo per la chiesa dello Spirito Santo a Urbino.[1] In uno dei lati di esso è figurata la Crocifissione con Nostro Signore, veduto di faccia nel mezzo su di un' alta croce; ai piedi della quale sta ritta in piedi e col braccio destro alquanto alzato, reggendosi alla croce, la Maddalena. Poco più indietro, ai lati della detta croce, veggonsi due soldati vestiti di armatura e a cavallo. Quello che è a destra dello spettatore, si presenta di fronte a noi col capo rivolto al cielo, verso il quale accenna con la mano del braccio destro alzato: l'altro che è dall' opposto lato (e che si presenta parimente di fronte allo spettatore) volge la testa e lo sguardo verso il Crocifisso, tenendo la mano del braccio destro alzato e piegato verso la fronte. Molte figure a piedi stanno dietro a questo soldato.

Sul davanti è stesa in terra svenuta per vivo dolore la Vergine, sostenuta e assistita da due delle Marie che stanno piegate presso di lei. A sinistra dello spettatore, presso a questo gruppo, v' è un' altra delle Marie ritta in piedi, che si presenta quasi di profilo, con le braccia abbassate e le dita delle mani incrociate, in atto di guardare con angoscia quella scena di dolore, mentre un' altra figura si avvicina per contemplare la Vergine svenuta.

architettura bene armonizzava col quadro. Fu tolta di chiesa e posta nel palazzo comunale di Volterra con altri quadri, ma nel trasporto la pittura sofferse, e i pezzi de' quali era formata la tavola si sconnessero e quindi il dipinto ebbe maggiori danni. Oltre a ciò il colore si staccò qua e là, ed alcuni pezzetti di esso caddero.

[1] V. *Prospetto cronologico della vita e delle opere di Luca Signorelli* nel Vasari, vol. VI, pag. 157, e il *Commentario* a pag. 155, dove è detto: « Nella chiesa dello Spirito Santo d'Urbino il Pungileoni cita due quadretti.... Da un passo del documento d' allogazione da lui riferito, si ritrae che queste due pitture furono allogate a Luca nel 1494, per prezzo di 20 fiorini, e dovevano servire per *segno* o stendardo della detta chiesa. (*Elogio di Giovanni Santi*, pag. 77). »

Dall' altro lato a destra dello spettatore e presso i piedi della Vergine, vedesi di tre quarti San Giovanni Evangelista ritto e con le braccia abbassate e le dita incrociate delle mani congiunte, il quale con aria di volto mesta, fissa lo sguardo addolorato nel Salvatore morto.

Il fondo è formato ai lati da montagne, e nel mezzo da una vallata con una città lontana. Il tutto stacca sul cielo azzurro.

In questa bella composizione, molto animata tanto nella scena principale quanto negli episodi, tutto è bene ordinato e disposto. Le figure sono piene di vita e di passione: assai bello è il gruppo della Vergine svenuta con le Marie che l' assistono. La pittura è condotta con molta precisione e diligenza e con quel solito modo di colorire, già da noi notato, cioè con le carni di tinta rossiccia, verdognoli passaggi delle mezze tinte alle ombre, e queste d' un colore tendente al giallo-scuro. Il disegno netto e preciso bene determina le forme: le pieghe hanno partiti facili e larghi. [1]

Discesa dello Spirito Santo.

Nell' altra parte (separata dalla prima) dello stendardo, è rappresentata la Discesa dello Spirito Santo. La scena figura una sala messa in prospettiva con impiantito marmoreo e a finti riquadri colorati.

Nella parete di fronte e in mezzo, è la Madonna, e dietro ad essa sono tre figure vedute pure di faccia. Lungo le due pareti laterali stanno gli Apostoli, sei per parte. In alto è il Padre Eterno con ai lati, uno per parte, due Angeli in atto di volare ad Esso rivolti. Più in basso, dentro a un cerchio luminoso è la colomba, simbolo dello Spirito Santo.

L' esecuzione tecnica è meno bella, ma la pittura ha

[1] La pittura è su tela dovendo servire ad uso di stendardo. Le figure sono circa un terzo della grandezza naturale.

sofferto più dell' altra testè mentovata a cagione di restauri; laonde può dirsi che ha perduto il suo carattere originale e la vigoria del colore.

Natività di N. S. nella Galleria Nazionale di Londra.

Nell' anno 1496 Luca eseguì la tavola ricordata dal Vasari e rappresentante la Natività di Nostro Signore, eseguita per la chiesa di San Francesco a Città di Castello, [1] che si crede sia quella un tempo posseduta dall' avv. Giacomo Mancini, [2] e che ora trovasi nella Galleria di Londra. È una buona pittura, nella quale può riconoscersi l'influenza di Piero della Francesca sul nostro pittore.

La Vergine inginocchiata è in atto di adorare il Bambino nudo posto a giacere con la testa appoggiata ad un cuscino. Presso la Vergine stanno due Angeli, i caratteri e le forme dei quali richiamano alla memoria quelli dipinti da Filippino Lippi

Da un lato, a destra, vedesi San Giuseppe seduto in atteggiamento reverente con le mani congiunte. Dei quattro pastori, due sono inginocchiati e due in piedi. In fondo, nel mezzo, vi sono molte figure raccolte sotto a un portico (che rappresenta forse un mercato), nel cui fregio è scritto il nome del pittore. A sinistra del

[1] Vasari, vol. VI pag. 138: «... e a Città di Castello in San Francesco, una Natività di Cristo. »

Gli eruditi Annotatori (ivi, nota 5) avvertono: « Per autorità del Certini si sa che questa tavola fu dipinta da Luca nel 1496. (Vedi Mancini, *Memorie degli Artefici Tifernati*, Perugia, 1832 in 8vo, pagg. 75,66). »

Nel Prospetto Cronologico dello stesso Vasari, volume citato, pag. 157, è detto: « 1496. Coll'autorità delle *Memorie* del Certini e di un vecchio *Ricordo* delle pitture di Città di Castello, manoscritto nella Galleria degli Uffizi, ponghiamo qui la tavoletta della Natività dipinta in quest' anno per la chiesa di San Francesco di quella città. »

[2] « L' avv. Giacomo Mancini possiede del Signorelli un'altra Tavola colla Nascita di N. S., fatta restaurare parimente da Vincenzo Chialli (Vedi *Giornale Arcadico*, tom. XXX, pag. 220, anno 1826). Vi è scritto: LUCE DE CORTONA P. C. Forse questa pittura è quella stessa ricordata dal Vasari in San Francesco di Città di Castello. » Così nel Comm. al Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 704.

portico un Angelo annunzia dall'alto ai pastori la nascita del Redentore. A destra, seduto su di una roccia, è un pastore che sta suonando la piva.

Nella pittura ben conservata, il tono del colore è molto bruno.

Martirio di S. Sebastiano nella Pinac. Com. di Città di Castello.

Nella chiesa di San Domenico a Città di Castello vedemmo una tavola centinata, con figure di grandezza naturale, rappresentante il Martirio di San Sebastiano, allogata al nostro pittore da Tomaso de' Brozzi.[1]

Nel mezzo sta il Santo nudo appoggiato ad un alto legno, col braccio sinistro avvinto al medesimo sopra la testa, e l'altro dietro la schiena. Il suo corpo è trafitto da molte freccie e volge gli occhi al cielo.

In basso sono alcuni arcieri che gli scagliano le freccie o le accomodano sull'arco. Queste figure hanno mosse piene di vigoria, e ricordano quelle della pittura rappresentante lo stesso soggetto, che i Pollajoli eseguirono per la cappella Pucci nel 1475, e si conserva ora nella Galleria Nazionale di Londra.[2]

Ai lati dei detti arcieri veggonsi altre figure che stanno spettatori del martirio, tra le quali una donna che allatta il figliuolo.

In lontananza è rappresentato lo stesso Santo legato, con varii soldati a piedi e a cavallo, e nel fondo sono dipinti molti edifici di classica architettura, alcuni dei quali ricordano quelli di Roma.

Sopra al Santo, e a lui rivolto, si vede in un cerchio l'Eterno che spande intorno raggi di luce.

[1] Il Vasari (vol. VI, pag. 138) ricorda così questa pittura: «.... ed in San Domenico, in un'altra tavola, (dipinse) un San Bastiano.»

Gli Annotatori delle Vite vasariane avvertono che la tavola «appartiene alla famiglia dei marchesi Bourbon del Monte. Nel gradino si legge: THOMAS DE BROZIIS ET FRANCISCA UXOR FIERI FECIT 1498. (Mancini, *Memorie*, ecc.). Le data dell'allogazione è errata, perchè la pittura fu eseguita nel 1476.»

[2] Vedi vol. VI di quest' opera *Vita dei Pollajoli*, pag. 119 e segg.

Il colore, in generale alquanto crudo, è nelle carni rossastro-acceso, e forti sono i toni delle vesti, ma in alcune parti cadde la tinta; oltre di che la pittura ha molto sofferto, ed ha perciò molto perduto della sua vivezza originale.[1]

Nel 1497 il Signorelli lasciò la sua Cortona, e cominciò a girovagare per varie città, e in quelle peregrinazioni eseguì alcuni dei suoi migliori e più grandiosi lavori.

Storie della vita di S. Benedetto, a Monte Oliveto in Chiusuri.

Nel chiostro di Monte Oliveto di Chiusuri in quel di Siena eseguì parte di una lunga serie di pitture rappresentanti la vita di San Benedetto,[2] le quali purtroppo furono gravemente danneggiate.

Il primo soggetto delle pitture fatte dal Signorelli si riannoda all' ultimo colorito dal Bazzi, e rappresenta « come Dio punisce Florenzo. » Questi rimane schiacciato dalle rovine della stessa sua casa, mentre guarda i monaci che si allontanano.

La seconda storia rappresenta « come San Benedetto evangelizza gli abitanti di Monte Cassino, » ed ordina la distruzione della statua d'Apollo.

[1] Dopo che noi vedemmo questa tavola, fu trasportata dalla chiesa di San Domenico nella Pinacoteca comunale, dove è esposta col n. 17.

[2] « A Chiusuri, in quel di Siena, luogo principale de' monaci di Monte Oliveto, dipinse in una banda del chiostro undici storie della vita e fatti di San Benedetto. » Vasari, vol. VI, pag. 141.

Gli Annotatori del Vasari (ivi, nota 3) affermano che « queste storie sono dieci e non undici. Di alcune abbiamo veduto, in nostra gioventù, i legittimi disegni originali nella Galleria del cav. Antonio Piccolomini-Bellanti di Siena; i quali, dopo la dispersione di quella Galleria, non sappiamo qual fortuna abbiano avuto. Secondo una Guida di quel monastero stampata in Siena nel 1841 parrebbe che le storie dipinte dal Signorelli fossero nove. In essa si dice ancora, che Luca le cominciasse nel 1497. »

Che tali storie del Signorelli fossero nove (una delle quali distrutta per l'apertura di una porta) si ricava anche dall'opera *L'Abbaye de Mont-Olivet-Majeur*, del benedettino D. Grégoire M. Thomas. (Firenze, Le Monnier, 1881).

La terza « come Benedetto caccia lo nimico sopra alla pietra. »

La quarta « come Benedetto risuscita lo monacello cui era caduto lo muro addosso. » L'affresco è uno dei più danneggiati.

La quinta rappresenta « come Benedetto dice alli monaci dove e quando avevano mangiato fuore del monastero. »

La sesta « come Benedetto rimprovera di violato digiuno lo fratello di Valeriano monaco. »

La settima « come Benedetto riconosce la finzione di Totila. »

L'ottava « come Benedetto riconosce e accoglie Totila. »

Appresso a questa storia è una grande porta che fu aperta rovinando un'altra pittura del Signorelli. Non ne resta che un frammento, a destra, nel quale si vede San Benedetto che alza una mano con movimento energico.

Questi affreschi furono eseguiti dal nostro pittore nel 1497, [1] e mentre attestano che egli subiva sempre l'influenza della prima educazione artistica ricevuta da Piero della Francesca, mostrano anche quanta energia ed immaginazione egli avesse. Il disegno è nitido; non solamente le forme sono bene definite, ma le rispettive parti in luce ed ombra sono marcate con precisione geometrica. L'esecuzione tecnica è altresì perfettamente chiara. Il colore locale è giallastro nelle luci, degradante in giallo-rosso nelle mezze tinte, e in rosso-scuro nelle ombre, ripassate sempre a tratti in una direzione, nel modo stesso seguìto da Leonardo in molti suoi disegni.

[1] Vedi *Guida dell'Archicenobio di Monte Oliveto* (Siena, 1844), pag. 20.

L'anno 1498 Luca si recò a Siena ad eseguirvi un' ancona, ricordata dal Vasari, [1] per la cappella Bichi in Sant'Agostino, [2] di cui non restano ora che le parti laterali. [3]

Pitture nella cappella Bichi, in Sant' Agostino a Siena.

[1] « A Siena fece, in Sant'Agostino, una tavola alla cappella di San Cristofano, dentrovi alcuni Santi che mettono in mezzo un San Cristofano di rilievo. » Vasari, vol. VI, pagg. 139-140.

[2] Gli Annotatori del Vasari (ivi, nota 1) danno in proposito le seguenti notizie: « Il Waagen, nel suo opuscolo intorno la Vita e le opere del Mantegna e di Luca Signorelli (*Ueber Leben, Wirken und Werke der Maler Andrea Mantegna und Luca Signorelli*, nel *Historisches Taschenbuch* del Raumer), dice che probabilmente questa è la tavola di Sant'Agostino nominata dal Vasari. La congettura del Waagen ora è per noi certezza, mediante una prolissa descrizione che della cappella suddetta distese l'Ab. Galgano Bichi, che manoscritta si conserva presso Scipione Bichi Borghesi di Siena, colto amatore e conservatore zelantissimo delle memorie storiche della sua patria e della sua famiglia. I Santi in essa nominati son quelli stessi che il Waagen ricorda, salvo che in luogo di Santa Chiara, il Bichi pone Santa Caterina da Siena. Esso aggiunge di più, che v'era un gradino diviso in tre partimenti, colle Nozze di Cana Galilea, Cristo deposto dalla croce in grembo alla madre svenuta, e il Martirio di Santa Caterina. Per quante ricerche facesse l'abate Bichi nel copioso archivio domestico, non seppe trovare da chi fosse dipinta quella tavola: ma ce lo disse, oltre il Vasari, anche il Tizio; aggiungendo che fu fatta nel 1498. Ecco le sue parole sotto l'anno 1513: *Lucas enim Cortonensis, et nobilis parentela iunctus, in Antonii Bichi equitis, et Eustochiae filiae viduae cappella quae in S. Augustino Senensis urbis est, tabulam peregregiam pinxit, anno ab hinc decimo quinto, in dextero angulo capitis ecclesiae, cuius imagines vivos prae se ferunt vultus. In basi praeterea imago nulla conspicitur, quae gestum aliquem probe non exprimat.* (*Historiae Senenses* MSS. vol. VII, pag. 460). Aveva poi esso abate Bichi fatto disegnare la tavola e i due affreschi a chiaroscuro che erano nelle pareti laterali della cappella. Di questi disegni non restano che quelli delle pareti, con la Natività di Cristo e l'Adorazione de' pastori. »

Il passo surriferito del Tizio trovasi riportato anche dal Pungileoni, op. cit., pag. 6; l'anno poi in cui la pittura fu eseguita ricavasi dalla frase « *anno ab hinc decimo quinto.* » Queste parole essendo state scritte nel 1513, la pittura fu condotta quindici anni avanti, cioè nel 1498.

[3] La parte centrale dell'ancona rappresentava, come dice il Vasari, un San Cristoforo, Santo al quale la cappella Bichi era dedicata. Secondo il Tizio vi erano anche i ritratti dei Bichi. Il Taia (*Guida di Siena*, 1822, pag. 149) attribuisce al Signorelli la Natività di N. S. Di questo lavoro c'intratterremo discorrendo di Francesco di Giorgio. La Natività palesa tale anima e movimento da doversi ammettere che il Signorelli ebbe una certa influenza sull'arte di questo pittore.

In una di esse sono figurati Santa Chiara, Santa Maria Maddalena e San Girolamo. Santa Chiara ha nella mano del braccio sinistro piegato al seno un ramo di giglio fiorito, e tiene l' altro braccio piegato a sè. Si presenta a noi di profilo rivolta col capo e con gli occhi a guardare lo spettatore. Santa Maria Maddalena si presenta anch' essa di profilo, ma col capo e con lo sguardo rivolti in basso, con aria umile e dimessa. Ha aperta la mano del braccio destro piegato, e tiene il vaso dell' unguento nell' altra del braccio sinistro pure piegato. San Girolamo vedesi più presso a noi dinanzi alle due Sante ed è girato un po' più che di fianco, tenendo il ginocchio sinistro in terra. È in parte coperto da un manto che dalla spalla e dal fianco sinistro gli gira dietro le spalle per coprirgli la coscia e la gamba sinistra; tiene aperta la mano del braccio manco piegato, e con l' altra il sasso per percuotersi il petto.

Nella parte opposta laterale dell'ancona sono figurati Santa Caterina da Siena, Sant' Agostino e Sant' Antonio inginocchiato in adorazione. Queste tre figure si presentano a noi quasi di fronte; Santa Caterina, coperta d' un ampio manto, piega alquanto il capo verso sinistra e volge gli occhi in basso reggendo con la mano destra al fianco un libro chiuso con fermagli, mentre con l' altra abbassata e aperta regge una specie di cassetta (simile agli scafi che usano i muratori per portar la malta o la calcina), con dentrovi un lungo strumento terminato ad angolo, che ha un'estremità poggiata entro il detto scafo e l' altra alla spalla della Santa. Sant' Agostino vestito in pontificale, con la mitra in capo ed il pastorale, tiene nella mano destra un foglio nel quale sta leggendo. Dinanzi a lui e più sul davanti è Sant' Antonio, vestito da monaco con le mani giunte a preghiera e gli occhi alzati al cielo.

Questa pittura è da annoverarsi tra le più vaghe invenzioni del nostro maestro. Le figure di Santa Chiara e di Maria Maddalena (alle quali fa vivo contrasto quella di San Gerolamo) hanno tipo piacente ed espressione gentile; meno leggiadra è Santa Caterina. Le vesti sono trattate in modo largo e spazioso e vestono bene le figure.[1]

Affreschi nella cappella di San Brizio nel duomo d'Orvieto.

L'anno appresso il nostro pittore si recò a Orvieto per eseguire nella cappella di San Brizio in Duomo gli affreschi che, secondo il Vasari, furono imitati dal Buonarroti nel Giudizio finale.[2]

Gli ornamenti di quella cappella erano stati incominciati più che cinquant'anni innanzi dall'Angelico, il quale degli otto spartimenti della vôlta non ne aveva terminati che due: quello del fondo sopra all'altare, dove aveva figurato Cristo in trono in mezzo ad Angeli, ed il primo a sinistra in cui erano figurati, gli uni appresso agli altri, i Profeti.[3]

Gli operai della cattedrale orvietana avevano dap-

[1] La pittura, che nel Museo di Berlino trovasi indicata col n. 79, ha figure di grandezza naturale.

[2] « Nella Madonna d'Orvieto, chiesa principale, finì di sua mano la cappella che già vi aveva cominciato Fra Giovanni da Fiesole; nella quale fece tutte le storie della fine del mondo, con bizzarra e capricciosa invenzione: Angeli, Demoni, rovine, terremuoti, fuochi, miracoli d'Anticristo, e molte altre cose simili: oltre ciò, ignudi, scorti, e molte belle figure; immaginandosi il terrore che sarà in quello estremo tremendo giorno. Perlochè destò l'animo a tutti quelli che sono stati dopo lui, onde hanno poi trovato agevoli le difficoltà di quella maniera. Onde io non mi maraviglio se l'opere di Luca furono da Michelagnolo sempre sommamente lodate, nè se in alcune cose del suo divino Giudizio che fece nella Cappella, furono da lui gentilmente tolte in parte dall'invenzioni di Luca; come sono Angeli, Demoni, l'ordine de'cieli, e altre cose nelle quali esso Michelagnolo imitò l'andar di Luca, come può vedere ognuno. Ritrasse Luca nella sopradetta opera molti amici suoi, e sè stesso; Niccolò, Paulo e Vitellozzo, Giovan Paulo ed Orazio Baglioni, ed altri, che non si fanno i nomi. » Vedi vol. VI, pag. 142.

[3] Vedi *Vita di frate Giovanni da Fiesole*, vol. II di quest'opera, pag. 404 e segg., e *Vita di Benozzo Gozzoli* in questo volume, pag. 4-6.

prima pensato d'invitare il Perugino e poscia il Pinturicchio per condurre a termine l'opera lasciata a mezzo dall'Angelico, e proseguita in parte da Benozzo Gozzoli, [1] ma dopo nove anni di attesa si determinarono di allogare le pitture al Signorelli. [2]

Sarebbe assai interessante poter conoscere quali furono i pensieri del nostro pittore alla vista degli incompiuti capolavori dell'Angelico. Questo grande artista che era stato l'ultimo a saper esprimere l'ideale religioso più elevato e più nobile, aveva lasciato in quelle pitture luminose tracce del suo ingegno potente. Come avrebbe potuto Luca, che rappresentava i progressi di una nuova arte pittorica, e il nuovo modo di sentire, conciliare le sue invenzioni con quelle del suo illustre predecessore? Si può agevolmente comprendere quale debba essere stata la discussione degli Operai del Duomo nel valutare le qualità e i pregi artistici del Pinturicchio e del Signorelli, per affidare all'uno o all'altro pittore l'esecuzione degli affreschi. Ma mentre ignoriamo le ragioni da cui essi furono mossi, abbiamo la certezza che fra i due prescelsero Luca.

La cappella di San Brizio è di forma rettangolare con due divisioni, ciascuna delle quali ha tre lunette

[1] Vedi la citata *Vita di Benozzo Gozzoli*, pag. 6.

[2] L'atto per le pitture della vôlta e delle finestre stipulato con Luca è del 5 aprile 1499; e quando il pittore ebbe compiuto quel lavoro, gli furono allogate a dipingere, il 27 aprile 1500, anche le pareti della stessa Cappella e quest'ultimo lavoro fu condotto dall'aprile del 1500 alla fine del 1501. Il prezzo convenuto per tutta l'opera fu di 780 ducati, de'quali 575 erano stabiliti per le pareti. Oltre ciò gli sarebbero stati forniti l'oltramarino occorrente, l'alloggio gratuito, una certa quantità di vino e grano, e due letti (uno dei quali indubbiamente doveva servire pel suo aiuto, che si crede fosse Girolamo Genga). Nel 1509 il Signorelli era creditore ancora di una parte del detto prezzo, come si rileva da una lettera di Guidubaldo duca d'Urbino, scritta da Roma il 14 aprile di quell'anno. Vedi Della Valle, *Storia del Duomo di Orvieto*, pagg. 316-319, e il *Giornale d' Erudizione*, ecc., vol. IV, pag. 294.

ed una vôlta. Ciascuna lunetta è coperta da una sola pittura vasta quanto la parete, ma che comincia ad un'altezza di circa tre metri da terra. Nella parte inferiore della parete ricorre un basamento di finto marmo, ornato nel centro di riquadri con ritratti e di medaglioni intorno, nei quali si vedono figurate scene del Purgatorio di Dante o soggetti tolti dalla mitologia.

Nella prima lunetta a sinistra dell'ingresso è rappresentato l'Anticristo. In una spaziosa piazza, sul davanti a destra dello spettatore, sta in piedi sopra un piedistallo il detto Anticristo con le sembianze di Gesù, ispirato dal diavolo che con la bocca all'orecchio gli suggerisce ciò che deve dire. Il perfido Anticristo alza in parte con la mano sinistra il manto, mentre tiene al petto quella dell'altro braccio piegato. Sta predicando ad una turba d'uomini e femmine che ascoltano, conversano, si distribuiscono l'un l'altro le ricchezze, che sono la ricompensa largamente offerta dal Tentatore, o battendosi o lottando l'uno contro l'altro cercano d'ammazzarsi. All'estrema sinistra dello spettatore è ritratto nel primo piano dell'affresco Luca Signorelli, con allato, per quanto si crede, l'Angelico, in atto di guardare la scena che si presenta ai loro sguardi.

In alto vedesi di nuovo l'Anticristo col capo all'ingiù in atto di precipitare dal cielo inseguito dall'Arcangelo, che ha in mano la spada. La giustizia divina colpisce un'altra turba di gente a piedi o a cavallo, in grande varietà di movimento.

Nel fondo a destra è uno splendido e grandioso tempio con molti gruppi di persone; a sinistra una vallata con lontana città e alcune montagne. Il tutto spicca sul cielo azzurro, solo in parte coperto da nubi. [1]

[1] La parte inferiore dell'affresco ha sofferto danni, e il colore è alquanto abraso. — Nel riquadro che occupa il centro dello zoccolo

Nella prossima lunetta dalla medesima parte è rappresentato il Paradiso. Gli Eletti, uomini e femmine completamente nudi o solo coperti ai fianchi da una breve fascia, stanno in estasi, mentre gli Angeli vestiti di leggere tuniche vanno deponendo corone sulle loro fronti, o indicano ad essi la via per salire al soggiorno dei beati, o suonano vari strumenti, o gittano fiori con atti e mosse graziose.[1]

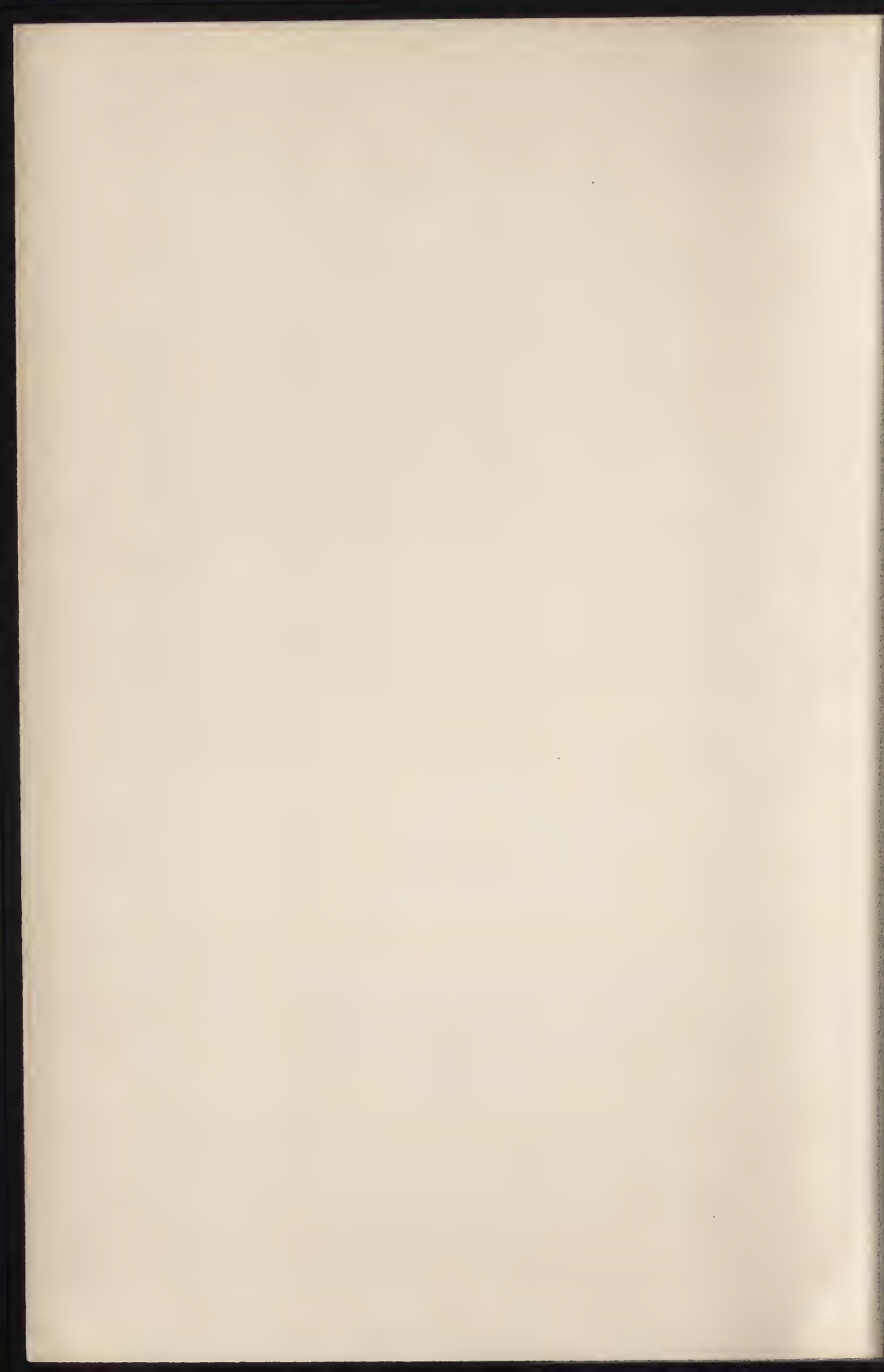
Nella parete dove è la finestra (nella cui imbotte sono figurati due Angeli e due Santi vescovi) un altare copre la parte inferiore. A sinistra stanno gli Eletti che salgono al cielo, guidati da Angeli, e superiormente altri messaggeri celesti, che calano volanti al basso o s'elevano in aria, o suonano istrumenti, o spargono fiori.[2]

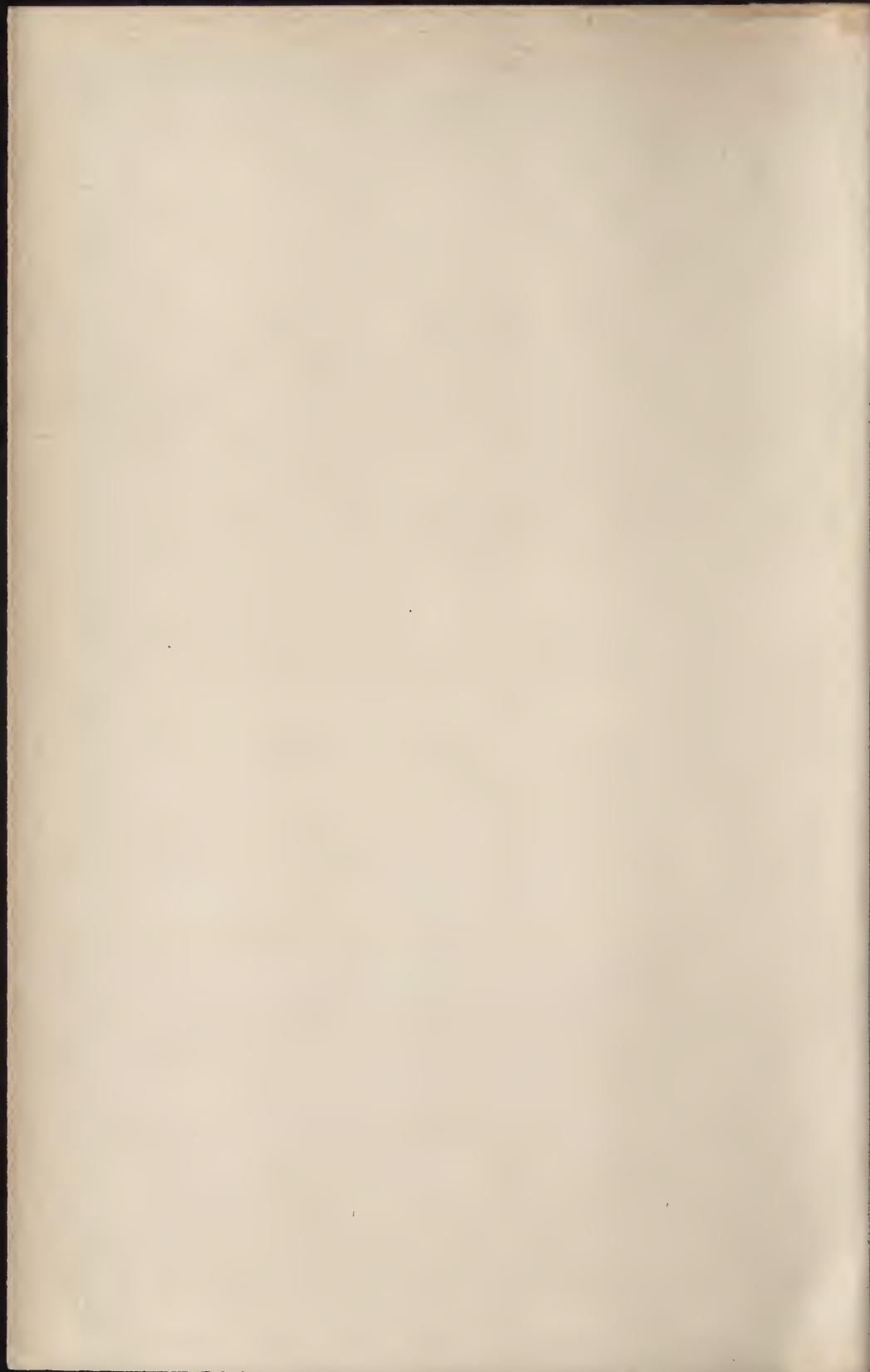
Fanno riscontro a questa scena gli Arcangeli minacciosi, condotti da San Michele, che occupano la destra dell' indicata finestra sopra l'altare. Le fiamme dell' Inferno investono una turba di gente capitanata da uno che porta una bandiera. Caronte con ali di demo-

sotto a questo affresco, vi è ritratto Dante; nel medaglione colorito di tinta morta, che è sotto alla sua base, sono rappresentati Dante e Virgilio che incontrano Catone; nell'altro verticale della parte opposta, sono figurati Dante e Virgilio che stanno guardando la roccia, e l' incontro di Dante con Manfredi. Nel medaglione a sinistra, Dante e Virgilio attendono l'arrivo dell'Angelo sulle acque; in quello a destra il Poeta sale il monte; Virgilio mostra il sole a Dante, e Dante riconosce Belacqua.

[1] Nel centro dello zoccolo sotto a quest' affresco v'è il ritratto di persona ignota. I soggetti nei medaglioni che stanno attorno, seguendo l'ordine già indicato, sono i seguenti: Dante condotto da Virgilio, mentre incontra le anime che intonano il *Miserere;* Dante che incontra Sordello, e Sordello che abbraccia Virgilio, poi di nuovo Sordello che abbraccia Virgilio; Virgilio e Dante che guardano l'*esercito gentile*; i due Angeli che difendono con le spade sguainate il colle, e finalmente Dante che parla a Nino Visconti di Pisa.

[2] Una piccola finestra aperta in mezzo a questi gruppi ha nell' imbotte un Angelo che scaccia Satana, e San Michele che pesa le anime.

Affresco di Luca Signorelli nel Duomo di Orvieto.

Vol. VIII, pag. 471.

Parte d'un affresco di Luca Signorelli nel Duomo di Orvieto.

nio sta vogando nel suo battello, mentre alcuni tormentati attendono che faccia loro attraversare la trista riviera d'Acheronte.[1]

Proseguendo, dal lato opposto della cappella a destra, nella lunetta più prossima all'altare, sono rappresentate le bolgie infernali. Gli Arcangeli, in alto, alati e coperti dell'armature, stanno guardando i ministri di Satana che spingono in basso i peccatori. Nel mezzo vedesi un demonio che porta sul dorso una donna che tiene stretta per le mani, mentre essa, rivolta col capo alla sua sinistra, sta osservando uno degli Angeli che vedesi di profilo da quel lato a lei dinanzi. Inferiormente v'è una moltitudine di demoni che tormentano in varia guisa i dannati trascinandone con corde le anime ansanti e disperate, mentre altri demoni le legano fortemente con corde, distese a terra, o tenute a forza genuflesse.[2]

Nella vicina lunetta a destra, è rappresentata la Resurrezione. Due Angeli fra le nubi animate da Cherubini, suonano la tromba del Giudizio Universale: i panni, ornati di molti nastri, che in parte ricoprono le loro forme, sono mossi dal vento. Inferiormente si veggono i morti convocati dalle angeliche tube che sorgono dai sepolcri e vanno riprendendo o hanno già ripresi i loro corpi. Alcuni di essi sono ritti in piedi osservando gli Angeli, ed altri conversano tra loro.

[1] Ai lati di una piccola finestra che è nel centro di questo gruppo, sono scritte le parole: *Ave Maria*. Nello zoccolo a sinistra dell'altare, dentro riquadri rettangolari, sono figurati: 1. Dante addormentato e un'aquila che sta sopra a lui; 2. Dante seguito da Virgilio che guarda un bassorilievo rappresentante l'*Annunziazione*; 3. L'incontro di Dante con Oderisio da Gubbio. Nel medesimo ordine, dall'altro lato dell'altare, veggonsi: 1. Un soggetto ignoto; 2. Perseo e Andromeda; 3. Lo sposalizio di Perseo e Andromeda.

[2] Nello zoccolo, il riquadro centrale contiene il ritratto di Claudio, e i medaglioni che lo circondano (tutti su fondo dorato) hanno Giunone, Venere, Minerva e Proserpina.

Più in basso vedesi una Pietà, cioè Cristo morto che posa la testa in grembo alla Vergine seduta in terra. Alla destra della quale, la Maddalena inginocchiata prende il braccio destro del Salvatore e ne bacia la mano. Un Apostolo in piedi sta alla destra contemplando il corpo del divino Maestro, e ai piedi di quest' ultimo si vede una figura addolorata. Dietro, sul sepolcro a bassorilievo vi è il corpo del Redentore portato al sepolcro da quattro figure. [1]

Presso alla porta v' è la continuazione dell' affresco rappresentante i peccatori fulminati. Veggonsi questi di contro a noi venir correndo a precipizio, in atto di somma disperazione e terrore, in isvariati atteggiamenti. Nella corsa precipitosa si spingono l' uno contro l'altro, e alcuno di essi, caduto disteso a terra, si presenta a noi di scorcio col capo in avanti.

Nella vôlta dipinta dall'Angelico e per l' appunto in quello spartimento lasciato vuoto dal Frate domenicano, il Signorelli dipinse alcune figure angeliche michelangiolesche che suonano trombe, ed altre che portano gli emblemi della Passione. Nei quattro spartimenti dell' altra vôlta, Luca dipinse un coro di otto vergini, quindici Dottori della Chiesa, trenta Patriarchi e sette Martiri. [2]

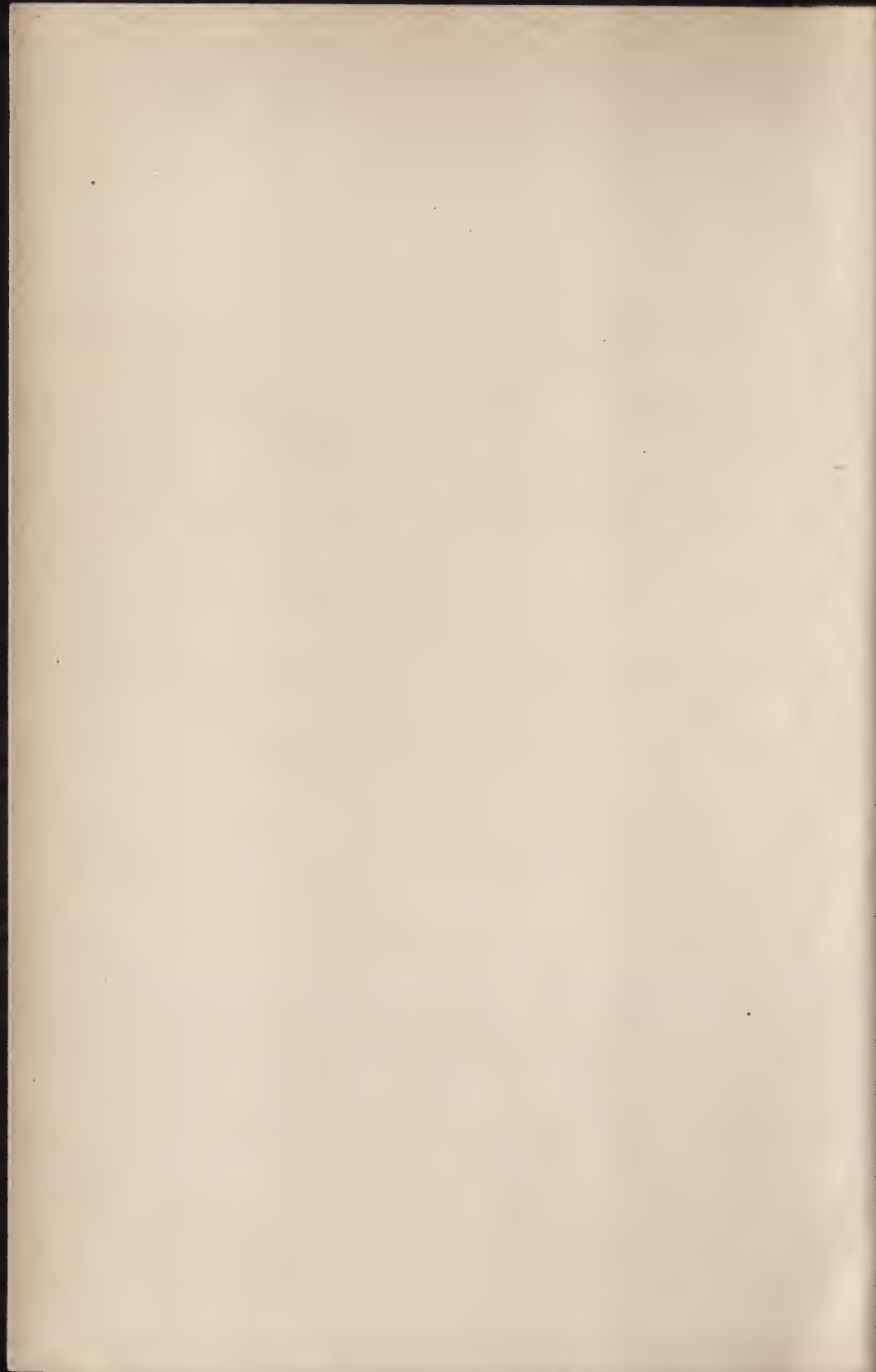
È mirabile per arditezza la figura dell' Angelo che

[1] Sullo zoccolo a sinistra di questo dipinto, nel riquadro centrale vedesi il ritratto di Virgilio, e nei quattro medaglioni sono queste storie: 1. Orfeo che con la sua lira chiama a sè Euridice; 2. La discesa di Enea alle regioni infernali; 3. Euridice ripresa dopo la disobbedienza di Orfeo; 4. Ercole che incatena Anteo.

Lo zoccolo a destra della Pietà è in parte coperto dal dipinto: il ritratto centrale v' è sempre, con un medaglione superiore ed uno laterale, rappresentanti lottatori.

L' affresco della Resurrezione è abraso principalmente nel cielo. Una larga macchia deturpa il centro della pittnra.

[2] Ai lati del ritratto, nel medaglione a destra, sono ripetute due volte le iniziali L. S.

Affresco di Luca Signorelli
nella cappella di San Brizio nel Duomo d'Orvieto.

insegue con la spada nuda in mano la figura dell'Anticristo precipitante dall'alto. Le innumerevoli figure che veggonsi in quest' affresco sono distribuite con tale ingegno da ricordarci quello di Michelangelo; l'architettura è del migliore stile classico.

Le figure degli Angeli nell' affresco rappresentante il Paradiso sono nobili a piene di grazia; e belle parimente sono quelle degli Angeli che guidano gli Eletti al Paradiso.

Le figure degli Arcangeli e dei peccatori scacciati dal cielo sono grandiose e veramente mirabili. La vita da cui sono animati gli episodi inferiori dell' affresco rammentano la grandiosità di quelli nella Battaglia di Anghiari di Leonardo, e i nudi di quelli nel cartone della Guerra di Pisa del Buonarroti. Le zuffe tra i demoni e le anime son rese scientificamente con molto verismo e con una energia assai conveniente al soggetto trattato.

La scena dei Fulminati è piena di verità e di vita. È ivi mirabilmente espresso il tumulto e lo scompiglio di una turba di gente che fugge presa dal terrore e dalla disperazione. Le figure nelle loro mosse svariate mostrano uno sviluppo muscolare appropriato all'azione. In una parola può dirsi giustamente, che in questo lavoro il Signorelli è il precursore di quell'arte terribile e grandiosa del divino Michelangelo.

Gli Angeli della Resurrezione ricordano le forme erculee di simili figure nella cappella Sistina; molta verità v' è nei gruppi inferiori, sebbene abbiano del convenzionale. Gli scheletri digrignanti in così bel contrasto con le anime già rivestite dei loro corpi che si preparano al Giudizio finale, partecipano della generale energia del dipinto, muovendosi come cose vive; e sono mirabili anche queste figure come studi di mosse.

La figura del Redentore nella Pietà, sebbene troppo muscolosa, non difetta peraltro di sentimento, ma nel finto bassorilievo le figure che portano Gesù rivelano la maniera umbra di Luca: una di esse infatti ricorda le figure di Raffaello nei vari disegni con lo stesso soggetto che si conservano in Oxford ed in Firenze, e dimostrano come l'Urbinate debba aver veduto i capolavori d'Orvieto.

In quest'opera Luca riuscì, in età di sessant'anni, a soddisfare pienamente le sue tendenze artistiche rappresentando scene di un carattere altamente drammatico. Se l'Angelico avesse potuto condurre a termine il rimanente della pittura sulle pareti di questa Cappella, senza dubbio avrebbe colorito i suoi soggetti con quel sentimento religioso e dolcemente solenne che anima quelli da lui dipinti nelle vôlte; sentimento certo affatto contrario a quello che esprime le forme colossali, e pure spesso volgari, del Cortonese. I due pittori furono grandi nell'arte loro; ma quanto diversi furono i mezzi di cui si servirono, e gli scopi a cui mirarono! L'uno trasporta lo spettatore in serena atmosfera di calma; l'altro invece lo fa quasi assistere a una battaglia. L'ammirazione che si sente per questo grande maestro nel guardare le opere sue, è prodotta da una varietà d'impressioni in contrasto tra loro e non sempre gradevoli: il piacere che ci procura non appaga interamente. Come Michelangelo, egli ci affascina strappandoci il plauso per la straordinaria energia delle sue invenzioni, senza quasi lasciarci analizzare le sensazioni che si affollano confuse nell'animo nostro; ma quando prende il disopra la fredda ragione, dobbiamo confessare che se ardita è la concezione dell'artista e felice la sua rappresentazione, nondimeno proviamo un senso di sorpresa anzichè di sim-

patia. L'opera d'arte ci ha profondamente maravigliato, ma non ha commosso una sola fibra del nostro cuore.

L' arte del Signorelli era in sommo grado atta a colpire l' attenzione del grande Michelangelo; nè deve farci meraviglia se egli credette cosa non volgare l'ispirarsi in alcuni gruppi di Luca per eseguire il Giudizio nella cappella Sistina.[1]

Sarebbe un ripetere le stesse cose se volessimo esaminare più particolarmente lo stile e l' esecuzione di questi affreschi, avendo già accennato le caratteristiche generali dell' arte del nostro pittore.

Cristo morto nella chiesa di Santa Margherita a Cortona.

Un' iscrizione a noi sfuggita, proverebbe che Luca trovavasi nel 1502 in Cortona a colorire, per la chiesa di Santa Margherita, una tavola rappresentante Cristo morto, della quale parla il Vasari.[2]

Sul davanti, nel mezzo appiè della Croce, vedesi quasi di fronte la Vergine svenuta, in parte sorretta da una delle Marie che sta alquanto piegata e si presenta a noi per tre quarti. Ha le braccia abbassate e sostiene con le mani il capo della Vergine, mentre volge lo sguardo ad un' altra delle Marie che si trova dappresso alla sua sinistra, ritta in piedi, e rivolta verso la Madonna. Questa seconda Maria è, come la prima, addolorata e tiene le dita delle mani incrociate tra loro e le braccia semipiegate.

Dall' altro lato della prima Maria e alla sua sinistra, si vede quasi di profilo la terza, che si copre gli occhi con la mano sinistra in atto di piangere, mentre contempla il corpo del Redentore veduto da noi quasi

[1] Vasari, vol. VI, pag. 142.

[2] Vasari, vol. VI, pag. 138-139: « In Santa Margherita di Cortona, sua patria, luogo de' Frati del Zoccolo, (fece) un Cristo morto; opera delle sue rarissima. »

Gli Annotatori del Vasari (ivi, nota 1ª) aggiungono, che la pittura porta questa scritta: LVCAS AEGIDII SIGNORELLI CORTONENSIS MDII.

di fronte, disteso supino in terra e sulle ginocchia e sul seno della Madre. Come la Madre, ha il divino Figliuolo il braccio destro abbandonato lungo la persona, e una delle pietose donne inginocchiate gli prende dall'altro lato la mano del braccio sinistro per volergliela baciare. Le gambe stese del Salvatore posano su quelle della Maddalena, che vedesi quasi di fronte seduta in terra, e addolorata, contemplando le piaghe del morto Redentore. Ha le braccia aperte e distese, ed è alquanto curvata con la persona.

Dietro a quella delle Marie che bacia la mano sinistra di Gesù, sta di tre quarti, ritto in piedi, un discepolo (forse San Giovanni Evangelista) che si fa innanzi tenendo le braccia piegate sul petto e incrociate le dita delle mani, mostrandosi compreso da profondo dolore nel fissare lo sguardo sul divino Maestro.

A destra dello spettatore veggonsi infine due altri discepoli, ritti in piedi, il primo dei quali è quasi di fronte, rivolto verso il compagno che gli sta presso e di profilo in atto di ragionare, tenendo un chiodo (simbolo della Passione di N. S.) in mano.

Nel fondo, alla nostra sinistra, sul colle lontano si scorge Cristo crocifisso con ai lati i due ladroni, e inferiormente una moltitudine di piccole figure, tra le quali alcune guardie a cavallo. Più in lontananza è una città, e nella valle un fiume. Su di un colle lontano, dall'altro lato, di riscontro a quello ove è rappresentato il Crocifisso, vedesi la Resurrezione di Cristo con molte figure in vari atteggiamenti ed anche di scorcio. La campagna è qua e là verdeggiante e con alberi fronzuti. Il tutto stacca sul cielo azzurro. [1]

[1] La tavola trovasi nel coro della cattedrale di Cortona, ma posta in luogo assai alto. Le figure principali sono di grandezza naturale.

Sotto alla tavola si vede un gradino con quattro storie rappre-

La pittura merita veramente gli elogi che ne fa il Vasari, perchè è una composizione piena di vita e di passione. Tutto è qui bene disposto ed ordinato: il gruppo principale delle figure che stanno intorno a Gesù morto forma un bell' intreccio pieno di verità e di movimento. Diverse e bene appropriate alla dolorosa scena sono le mosse e le espressioni delle figure; il nudo del Cristo è uno dei migliori esemplari di Luca, come lo dimostrano anche il colore e l'esecuzione tecnica.

Ritratto del pittore e di Nicola di Francesco in Orvieto.

Dopo aver dipinto la ricordata tavola, Luca tornò a Orvieto nel gennaio del 1503 per eseguirvi due lodati ritratti (in busto su tegola), cioè il proprio e quello di Nicola di Francesco.

Le due figure stanno l' una di faccia all' altra; il ritratto del Signorelli è quasi di fronte, mentre l' altro vedesi di profilo. I nomi di LUCA e di NICOLAUS sono scritti sulla veste di ciascuna figura. Il ritratto di Nicola ha una posa grave e ricorda la figura di Piero della Francesca. La pittura è condotta con grande arditezza e franchezza di mano. Il colore è liquido, su fondo bianco con luci formate di tinta ricca di colore; il rimanente è lavorato a larghe pennellate. Il tono generale del colore è il rossiccio.[1]

Il Signorelli trovavasi sempre in Orvieto nel 1504.

sentanti: Cristo orante nell'orto; la cena con gli Apostoli; il bacio di Giuda; la cattura di Cristo e la flagellazione.

[1] Sul rovescio della tegola, che si conserva nell' Opera del Duomo di Orvieto, leggonsi le parole: « Lucas Signorellus, natione Italus, patria Cortonensis, arte eximius merito Apelli comparandus, sub regimine et stipendio Nicolai Francisci de nationis patrie (....) tane, camerario fabrice huius basilicae sacellũ hoc Virgini dedicatũ judici finalis ordine figuratum perspicue pinxit cupidusque immortalitatis viriusque effigiem a tergo litterarum harum naturaliter mira effisit arte. Alexandro VI pon. M. M. sedente et Massimiliano IIII imperañt, año salutis MCCCC° tertio Kalendas Januarias. »

In quell'anno terminò forse alcune parti della cappella del Duomo lasciate imperfette, ed una pittura in Santa Maria Maddalena. [1]

A quanto sembra, nell'anno 1506 gli morì un figliuolo per nome Polidoro, che era con lui in Orvieto quando dipingeva la cappella di San Brizio in Duomo. Il Vasari racconta a questo riguardo: « Dicesi, che essendogli stato occiso in Cortona un figliuolo che egli amava molto, bellissimo di volto e di persona, che Luca così addolorato lo fece spogliare ignudo, e con grandissima costanza d'animo, senza piangere o gettar lacrima, lo ritrasse, per vedere sempre che volesse, mediante l'opera delle sue mani, quello che la natura gli aveva dato e tolto la nimica fortuna. » [2]

Non sappiamo quale fine abbia fatto tale ritratto, se pure il Signorelli lo eseguì come il Vasari afferma.

Dal 1504 in poi troviamo che il Signorelli dimorò assai stabilmente in Siena, ove pure dimoravano e lavoravano il Pinturicchio ed il Bazzi, assistiti dal Genga e da altri aiuti, ed altri pittori senesi di minor conto, quali il Pacchiarotti ed il Pacchia. In Siena trovavano quelli artisti molto lavoro, poichè i Piccolomini e i

[1] La Maddalena si conserva ora nell'Opera della cattedrale. Vi si legge la scritta: CONSERVAT PA. PACIS CONSERVATRICI EX SE CONSUETO MDIIII. Si ha un pagamento di 19 fiorini e una lira al Signorelli per questa pittura, che conferma tale data. La rozza esecuzione tecnica del dipinto può far supporre nondimeno che la pittura fosse eseguita tutta da un aiuto del nostro pittore.

In detto anno 1504 si trova che Luca dipingeva ancora nella cappella di San Brizio.

Vedi Vasari, vol. VI, pagg. 142-143, nota 3ª.

[2] Vasari, vol. VI, pag. 143.

Secondo gli Annotatori del Vasari (ivi, nota 2) e secondo il Vasari edito dal Sansoni, tomo III, nota 2, il figliuolo di Luca statogli ammazzato sarebbe Antonio e tale morte sarebbe avvenuta nel 1502. Luca nel 1506 perdè un altro figliuolo, forse non legittimo, chiamato Polidoro. In quell'anno 1506 essendo Luca in Siena, comperò del panno monachino per vestire il corrotto per la morte d'un figliuolo.

Petrucci gareggiavano tra loro per ricchezza, potenza e fasto; e con tali mecenati non mancavano le occupazioni.

I cartoni che il Signorelli disegnò nel 1506 per il pavimento della Cattedrale non furono mai eseguiti.

Tavola per la chiesa di San Medardo in Arcevia.

Nel 1507, per la chiesa di San Medardo in Arcevia, eseguì una pittura su tavola che è una delle più importanti del Signorelli. Questa tavola è formata di sette parti verticali. Ciascuna delle cinque centrali è divisa orizzontalmente in due, mentre le due laterali sono divise in sette piccoli scompartimenti. Alla detta tavola è unita una predella essa pure divisa in sette piccoli scompartimenti.

In mezzo, nello scompartimento inferiore alquanto maggiore degli altri, è figurata la Vergine seduta in trono col divin Figliuolo assiso sulle sue ginocchia. Sul gradino del trono si legge: LUCAS SIGNORELLUS PINGEBAT MDVII. Negli scompartimenti vicini stanno a destra della Vergine: San Medardo con in mano il modello della chiesa e San Sebastiano; a sinistra, Sant'Andrea e San Rocco.

Nello scompartimento centrale superiore è figurato il Padre Eterno con a destra San Giovanni Battista e San Paolo, a sinistra San Pietro e Sant'Iacopo da Camerino.

In ciascuno dei pilastrini laterali, divisi, come abbiamo detto, in sette piccoli scompartimenti, sono altrettante mezze figure di Santi e Sante.

La predella ha rappresentate: l'Annunziazione, la nascita di Cristo, l'Adorazione, la fuga in Egitto, e la strage degl'Innocenti. Nei due estremi scompartimenti veggonsi le armi del comune di Arcevia. [1]

[1] Le figure principali sono di grandezza naturale; la cornice è di stile gotico del sec. XV, con cuspidi e pinnacoli. — I Santi Paolo e

I quadretti della predella hanno una leggiadria mirabile per la grazia con cui sono espressi i soggetti e la accurata esecuzione tecnica con cui furono condotti. Vi si nota una espressione tutta peruginesca nelle belle proporzioni e nelle mosse delle figure vestite o nude, che ricordano i lavori giovanili di Raffaello. [1]

Altra Tavolta per la detta chiesa.

Un'altra tavola da altare del Signorelli trovavasi nella cappella del Sacramento in detta chiesa di San Medardo, che ora è in una cappella laterale interna.

La detta tavola fu allogata al Signorelli il 5 giugno del 1508 e, secondo il contratto, il pittore doveva compiere le tre figure principali (quelle cioè del Cristo, del Battista e del Padre Eterno) *suis propriis manibus;* il resto della pittura Luca convenne *se posse facere depingi ab aliis suis discipulis melioribus*, e di aggiungervi e riattarvi le figure *già dipinte* come gli pareva più espediente, facendo una pittura *quod reputabitur quid nobile et speciosum.* Il lavoro fu condotto a termine con sollecitudine, perchè diciannove giorni dopo, e cioè il 24 giugno del 1508, il Signorelli ne faceva finale quietanza. [2]

Nel centro di quest' ancona è figurato il Battesimo

Jacopo da Camerino hanno sofferto danni. Il colore della figura rappresentante San Medardo e del modello della città che porta in mano era caduto. Anche lo scompartimento in cui è la figura del Padre Eterno è molto danneggiato per un chiodo che fu conficcato nella tavola (per l'appunto nella testa della figura) per reggere una paratura: vi si notavano anche non poche scrostature. Inoltre la pittura era qua e là in parte rigonfiata e imbrattata dal sudiciume. Ci fu riferito che, dopochè vedemmo il dipinto, venne riparato a tali danni e restaurata la pittura.

[1] Questo dipinto del Signorelli, o i disegni che per esso egli fece, debbono essere stati veduti da Raffaello giovane, come può rilevarsi dagli studi che il Sanzio fece per la Strage degl' Innocenti e che si conservano nella Galleria dell'Accademia delle Belle Arti in Venezia, e in quella d'Oxford, già ricordati nella nostra *Vita di Raffaello*, vol. I, pag. 67, e vol. II, pag. 127.

[2] Per queste notizie vedi la monografia del sig. A. Anselmi. *A*

di Cristo sulle rive del Giordano; e le due figure del Redentore e del Battista campeggiano in mezzo, nel loro tradizionale atteggiamento. In un cartello si legge la scritta: LUCAS SIGNORELLI DA CORTONA. Il lavoro sembra una debole imitazione dello stile del maestro fatto da un suo discepolo.

Quattro storie sono figurate in ciascuno dei due pilastri, dipinti dalla rozza mano di un imitatore dell' Alunno.

La base della tavola fu colorita da un artista del secolo XVII, che l'Anselmi crede essere stato il Ramazzani.[1]

Sembra che Luca avesse promesso ai deputati di San Medardo, eletti dalla Comunità, di dipingere senza alcun compenso una croce, e che tale promessa fosse fatta quando gli fu allogata a dipingere l' ancona per la cappella del Sacramento in detta chiesa. Da alcuni documenti rilevasi che l' obbligazione non era stata adempiuta nemmeno il 24 giugno del 1508, poichè in quel giorno (nel quale, come fu detto, venne pagata la tavola summenzionata) egli dovette rinnovare la promessa non mantenuta fino allora.[2] Non sappiamo per

proposito della classificazione dei monumenti nazionali nella provincia d'Ancona (Foligno, 1888), nota 23ª, pag. 55, dove si legge: « Chi fossero i suoi discepoli dei quali si valse in questa pittura, ci spiace d'ignorarlo. Incliniamo a credere fossero delle nostre parti, ed uno probabifmente quel Girolamo Genga di Urbino che gli fu compagno in Orvieto e a Loreto, e che come ci fa sapere il Priore Annibaldi, insieme al nostro Pier Paolo Agabiti gli fu testimonio nella allogazione fatta in Jesi li 26 giugno 1508 di una tavola col Deposto di Croce per la Fraternita del Buon Gesù, che non avendo eseguita, fu dipinta invece dal celebre pittore Lorenzo Lotto »

[1] Op. cit., pag. 23.

[2] « Die XXIV Junii MDVIII.

Mr Lucas de Signorellis pictor de Cortona cum esset quod in pictura tabule Ecc. Sti Medardi per ipsam facta promiserit scindicis dicte ecclesie ultra dictam picturam PINGERE GRATIS UNAM CRUCEM pro ut ipse asseruit, et dicti scindici vellent se cautelere a dicto Magistro

altro se il pittore soddisfacesse più tardi all'obbligo assunto.

Vergine col Putto e Santi nella Gall. Brera in Milano.

Un altro dipinto su tavola eseguì il nostro pittore nel detto anno 1508 per la chiesa di San Francesco dei PP. Conventuali in Arcevia, nella cappella di patronato della famiglia Filippini; tavola che fu recentemente ritrovata.

Vedesi in mezzo la Vergine seduta sopra alto trono col Divin Figliuolo in grembo. Le stanno ai lati i Santi Simone, Giuda, Bonaventura e Francesco, Sulla cimasa del trono si legge:

LVCAS SIGNORE
LLI . P. CORTONA

e sulla base:

IACOBI . SIMONI . DE PHILIPPINIS . AERE
DEO ET DIVAE MARIAE DICATUM
FR. BERNARDINO VIGNATO
GUARDIANO PROCURANTE
MDVIII [1]

I caratteri del dipinto attestano la mano del Signorelli, sebbene abbia molto sofferto: il fondo, in parte dorato, fu coperto nei tempi trascorsi da nuovo colore,

Luca de dicta cruce et pictura ipsius, Magister Pertedaldus magistri Georgii de dicta terra, etc. promisit dictis scindicis, etc., quod dictus Magister Lucas faciet et pinget dictam Crucem bonam et cum omni decore et ornamento concedenti de auro et coloribus optimis, etc. »

Questo documento è riportato nella Monografia già citata dell' Anselmi, pagg. 47-48.

[1] Il catalogo della Galleria Brera in Milano (dove ora è conservata la tavola sotto il n. 197 bis nella Sala II), ci dice che fu trasportata in Milano al tempo del Governo Italiano, e che essa era già senza la lunetta. Pervenne alla Galleria il 24 settembre del 1811, fu quindi consegnata alla chiesa di Figino presso Milano il 19 aprile del 1815; donde fu tolta dalla Direzione della Pinacoteca il 18 febbraio dell'anno 1892.

Vedi anche Anselmo Anselmi nell'*Archivio Storico dell' Arte*, vol. III, 1890, pag. 157.

che venne tolto poi per ritrovare le tinte originali. Le vesti e gli accessori avevano sofferto e furono restaurati; le carni sono le meglio conservate.[1]

Nell'anno 1508, papa Giulio II risolvè di far nuovamente dipingere le Camere Vaticane, e chiamò a questo scopo in Roma il Signorelli, il Perugino, il Pinturicchio e il Bazzi. Essi si recarono a Roma quasi contemporaneamente e incominciarono le loro pitture.[2] I più erano artisti provetti, e tra tutti i più stimati il Signorelli e il Perugino. Solevano raccogliersi nella casa ospitale di Bramante, che li invitava anche a cena, con Giambattista Caporali, che ne lasciò ricordo.[3] Essi pe-

[1] Le figure sono di grandezza naturale.

[2] Vasari. vol. VIII pag. 13: « Raffaello trovò che gran parte delle camere di palazzo erano state dipinte e tuttavia si dipingevano da più maestri; e così stavano come si vedeva, che ve n'era una che da Pietro della Francesca vi era una storia finita, e Luca da Cortona aveva condotto a buon termine una facciata. »

[3] Nelle memorie raccolte e pubblicate da Gio. Batta Vermiglioli su Bernardino Pinturicchio, pittore perugino de'secoli XV, XVI (Perugia, 1837, tip. Baduel), pagg. 5 e 6, si riferisce: « Bramante Lazzari chiamò ad un sapiente convito serotino Pietro Vannucci, B. Pinturicchio, L. Signorelli, e Gio. Batt. Caporale pittore e scrittore perugino; il quale nel suo commento a Vitruvio ne ha questa bella ricordanza lasciata: « Questo (Bramante) fu di natura di non bramare punto le ricchezze, e quella, che pure avesse avuta con la prudentissima liberalità sua la disprezza. Finalmente Julio Summo Pontefico per singulare amore, che egli portava, quasi contro la voglia di esso Bramante, sotto pena di santa obbedienza, lo fece ricco e gli donò a esso, e suoi servi benefici, et offici di grandissime pensioni annuarie più che non bisognava assai alla sua decente vita, et vestimenti, et con questo insieme con Pietro Perugino, Luca di Cortona, et Bernardino Perugino cognominato Pinturicchio Pittori ne siamo in Roma ritrovati in casa sua da esso invitati ad una cena, et per più cose ragionate questo intendere. »

Anche Tommaso Temenza nella sue *Vite de' più celebri architetti e scultori veneziani*, che fiorirono nel sec. XVI (Venezia, 1778), a pag. 202, conferma quanto il Caporali riferì: « Per le quali cose acquistandosi (Giuliano da San Gallo) sempre di giorno in giorno nuove amicizie conobbe con suo molto piacere Luca Signorelli, Bramantino da Milano, Bernardino Pinturicchio, Cesare Cesariano, e molti altri. » Vedi anche Vasari, vol. XIII, pag. 73.

raltro dovettero ben presto cedere il campo al giovane Raffaello, che l'ospite loro, il Bramante, presentò al Papa; ed ebbero il dolore di vedersi licenziati da Giulio II, e vedere l'opera loro in parte abbattuta.[1] Il Signorelli, il Perugino ed il Pinturicchio se ne tornarono quindi insieme a Siena, dove quest'ultimo ebbe nel gennaio del 1509 un figliuolo, che il Signorelli tenne al fonte battesimale.[2]

Affreschi nel palazzo Petrucci in Siena.

Si suppone che in questo tempo Luca eseguisse gli affreschi nel palazzo di Pandolfo Petrucci in Siena.[3]

Nel primo affresco era figurato un principe seduto in trono, attorniato da guardie armate, e innanzi a lui alcune donne che tormentano Amore nudo, o implorano contro di lui giustizia. In un piedistallo leggevasi la scritta:

Η' ΑΓΝΙΑ (ΑΓΝΟΙΑ) . ΚΑΚΩΝ . ΑΙΤΙΑ .
ΜΗΤΕ . ΛΙΚΗΝ . ΛΙΚΑΣΕΙΣ . ΠΡΙΝ . ΑΜΦΟΙΝ . ΜΥΘΩΝ .
ΑΚΟΥΣΙΣ .
ΛΟΥΚΑΣ Ο ΚΟΡΙΤΙΟΣ . ΕΠΟΙΕΙ .
INDICTAM . AMBOBVS . NOLI . DECERNERE . CAVSSAM .

[1] Vasari, vol. VIII, pag. 40; e vol. XI, pag. 146.

[2] Vedi *Doc. Sen.*, III, pag. 65, e Gaetano Milanesi, *Discorso*, op. cit.

[3] In quale anno il Signorelli conducesse questi affreschi è assai difficile potere stabilire con precisione. « Luca fu in Siena più volte. Nel 1493, per fare la tavola de' Bichi in Sant' Agostino; nel 1506, per disegnare il Giudizio di Salomone per lo spazzo del Duomo, che non fu fatto altrimenti; e finalmente nel 1509, quando levò al battesimo un figliuolo maschio del Pinturicchio. Pare a noi molto probabile che a quest'ultimo anno siano da assegnare gli affreschi suddetti. » Così gli Annotatori del Vasari, *Comm. alla Vita di Luca Signorelli*, vol. VI, pag. 153; nel Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 702, e nel Catalogo della Galleria Nazionale di Londra, pag. 414, n. 910, in nota.

Questi affreschi erano in numero di sei; ma il primo e il secondo, perchè grandemente guasti, furono imbiancati. Il terzo e il quarto, cioè il Coriolano e il Trionfo di Cupido (o come altri lo chiama il Trionfo della Castità), comprati nel 1844 per 800 scudi dal sig. Joly de Bammeville, francese, furono, coll'opera del signor Pellegrino Succi romano, spiccati dall'intonaco e incollati sulla tela; poi vennero in possesso del signor Barker, e quindi acquistati nel 1874 per la

Nel secondo era figurato un baccanale con molti nudi. Si leggevano le parole: LVCAS D. CORTONA.

Nel terzo detto il Trionfo di Cupido, o anche il Trionfo della Castità, vedesi nel primo presso Cupido inginocchiato. Alcune fanciulle lo hanno legato, o s'impadroniscono dei suoi dardi, o ne spezzano l'arco. Tre figure virili stanno contemplando la scena, mentre sono in lontananza due altri gruppi di fanciulle, in uno dei quali vedesi Amore prigioniero, e nell'altro condotto via in trionfo con le braccia legate dietro. L'affresco porta questa segnatura: LUCAS CORITIUS. [1]

Nel quarto in cui è pure scritto: LVCAS CORITIUS, è figurato Coriolano sotto Roma, che ascolta la preghiera della madre e della moglie. Vi sono anche altre figure addolorate.

Nel quinto vedesi rappresentata la fuga di Enea da Troia.

Nel sesto ed ultimo affresco è rappresentato un riscatto di prigionieri. [2]

In questi affreschi scorgonsi le maniere del Signorelli e del Pinturicchio commiste con qualche carattere di quella del bolognese Ercole Grandi o di Girolamo Genga. È noto che il secondo lavorò per Pandolfo Petrucci, e si afferma anche che operasse col Signorelli a Orvieto e altrove: nondimeno non è possibile scor-

Galleria Nazionale di Londra (dove sono esposti con i n. 910 e 911) insieme con l'affresco di Penelope al telaio, dipinto nella detta camera dal Pinturicchio. Il quinto e il sesto furono segati insieme col muro e trasportati nella Galleria dell'Istituto di Belle Arti di Siena.

[1] L'affresco che, como abbiam detto, trovasi insieme con quello di Coriolano nella Galleria Nazionale di Londra, ha sofferto gravi danni per il suo distacco dal muro, e quindi pel suo trasporto su tela, e fu insufficientemente restaurato nelle figure del primo piano. La mano del maestro è peraltro abbastanza visibile nelle parti meno danneggiate.

[2] Anche il quinto e il sesto dei detti affreschi furono segati e trasportati nella Galleria dell'Istituto di Belle Arti in Siena, dove si vedono coi numeri 224 e 225.

gervi la sua mano nella cappella di San Brizio di quella città; e se egli vi lavorò, la sua opera deve essere stata soltanto negli ornamenti. [1]

Comunione nel coro del Duomo di Cortona.

Nel 1512 dipinse Luca una tavola per la Compagnia del Gesù in Cortona, rappresentante la Comunione degli Apostoli, che il Vasari ricorda.[2] Essa trovavasi originariamente nella compagnia del Gesù, ed ora è in alto nel coro del Duomo di quella città. Dipinta, come di solito, a olio, vi si legge sopra un pilastro: LVCAS SIGNORELLIVS CORTHONENSIS PINGEBAT MDXII.

Il Salvatore è in atto di comunicare i discepoli ritti in piedi o inginocchiati (sei per parte) ai due lati, mentre Giuda, come dice il Vasari, è preso in atto di porsi l'ostia nella scarsella.

Nel 1513 troviamo Luca nuovamente a Roma. In quell'anno era stato eletto pontefice Leone X, e tale era la fama della sua munificenza, che il Signorelli accorse in Roma nella speranza di essere occupato in qualche lavoro. Ma questo suo tentativo non ebbe esito felice, poichè sappiamo che Luca, privo di lavoro, si rivolse a Michelangelo per un imprestito di ottanta giuli. Per ottenere questa somma, riferì al Buonarroti che in Firenze aveva corso pericolo della vita per amore di casa Medici, e che essendosi rivolto al Papa per un certo favore, non lo aveva riconosciuto e glielo aveva negato; per la qual cosa si trovava al presente in strettezze. Il Buonarroti, che allora era tornato a stare al Macel de' Corvi, sovvenne l'amico di quanto gli aveva domandato; ma Luca se ne partì da Roma senza resti-

[1] I quali sono infatti eseguiti con minore diligenza del resto del lavoro. Vedi in proposito ciò che ne dice il Vasari, vol. XI, pagg. 86-87.

[2] .... « E nella compagnia del Gesù nella medesima Città, fece tre tavole; delle quali quella ch'è allo altar maggiore è maravigliosa, dove Cristo comunica gli Apostoli, e Giuda si mette l'ostia nella scarsella. » Vol. VI, pag. 139.

tuire il denaro prestatogli. Queste notizie si ricavano dalla seguente lettera [1] che Michelangelo indirizzò al Capitano di Giustizia in Cortona per riavere il suo.

« Al Capitano di Cortona.

» Signor capitano. — Send'io a Roma, el primo anno di papa Leone, vi venne maestro Luca da Cortona pittore; e riscontrandolo un dì, appresso a Monte Giordano, mi disse ch'era venuto a parlare al papa, per avere non mi ricordo che cosa; e che era già stato per essergli tagliato la testa per amore della casa de'Medici; e che gli parea come dire non essere riconosciuto; e dissemi altre simil cose che io non mi ricordo. E sopra a questi ragionamenti, mi richiese di quaranta iuli, e mostrommi dov' io gnene avevo a mandare, cioè in bottega d'uno che falle scarpe, dov'io credo che lui si tornava. E io, non avendo denari acanto, mi ero offerto di mandargniene; e così feci. Subito che io fui a casa, io gli mandai i detti quaranta iuli per un mio garzone che si chiama, overo à nome Silvio, [2] el quale credo che sia oggi in Roma. Di poi, forse non riuscendo al detto maestro Luca el suo disegnio, passati alquanti giorni, venne a casa mia dal Macello de'Corvi, nella casa ch'io tengo ancora oggi, e trovommi ch' io lavoravo in sur una figura di marmo ritta, alta quattro braccia che ha le mani drieto, [3] e dolsesi meco, e richiesemi di altri quaranta iuli, che dice che se ne voleva andare. Io andai su in camera, e porta' gli quaranta iuli, presente una fante bolognese che stava meco,

[1] Vedi *Vita di Michelangelo Buonarroti* narrata con l'aiuto di nuovi documenti, di Aurelio Gotti (Firenze, tip. della *Gazzetta d'Italia*, 12 sett. 1875), vol. I, pag. 99-100, e vol. II, pag. 53, documento 9°; e la nostra *Vita di Raffaello*, vol. II, pag. 275, e gli autori ivi citati.

[2] Silvio Falcone della Sabina, pittore.

[3] Uno dei prigioni che andavano sulla sepoltura di papa Giulio.

e anche credo che e' v' era el sopra detto garzone che gli aveva portati gli altri; e preso deti danari s' andò con Dio. Non l' ho mai poi rivisto. Ma send' io allora mal sano, innanzi che detto maestro Luca si partissi di casa, mi dolsi seco del non potere lavorare; e lui mi disse: non dubitare che e' verranno gli angioli da cielo *a* [1] *pi*gliarti e t' aiuteranno. Questo vi scrivo io perchè *se le* dette cose fussino riplicate a detto maestro Luca, *egli* se ne ricorderebbe, e non direbbe avermegli renduti, *come Vo*stra signoria scrive a Buonarroto, che lui dice; e più, che voi *lo sappiate* ancora, che credete ch'e me gli abbi renduti. Questo non è *altro che dire* ch' io sia uno grandissimo ribaldo: e così sarebe *s' io cercassi* di riavere quello ch' io avessi riavuto, ma la *Vostra signoria pensi* ciò ch' ella vuole io gli ò a riavere, e così giuro. *Quando V. S. mi voglia* fare ragione, lo può fare; quanto che no, ac*cuserolla* (?) *al* Chapitano. »

Da questa lettera si hanno molte notizie intorno al nostro pittore circa il suo viaggio a Roma; ma quella che a noi maggiormente interessa si riferisce alla dimestichezza che è facile argomentare dovesse essere fra il nostro Luca e Michelangelo; dimestichezza che non poco dovette influire sul modo di sentire in arte di questi due illustri pittori, che ebbero tra loro maggiori affinità che non con gli altri grandi maestri del tempo.

Dopo il suo viaggio a Roma, che sortì così poco felice resultato, tornò Luca in patria, dove sembra che infermasse. Sappiamo infatti che esso il 10 settembre del 1515, già guarito dal suo malore, dipinse gratui-

[1] Le parole in carattere corsivo stanno a riempire, in quel miglior modo che si poteva per far correre il senso, e le lacune prodotte nell'originale da una parziale lacerazione del foglio.

tamente una tavola d'altare per un tal Luigi de Rutanis medico francese pei servigi da costui resigli; la qual tavola doveva servire per la cappella dedicata a Santa Cristina dal detto de Rutanis fatta fabbricare in San Francesco di Montone. Il dipinto trovasi ora a Città di Castello, presso l'avv. Giacomo Mancini.[1]

Vergine col Putto e Santi in Città di Castello.

Nel mezzo è figurata Nostra Donna ritta in piedi, col divin Figliuolo tra le braccia e tre Serafini ai piedi. Superiormente sono due Angeli (uno per parte) che sostengono sopra il suo capo una corona. Ai lati della Vergine, stanno disposti a sinistra San Girolamo e San Sebastiano, a destra San Niccolò di Bari e Santa Cristina.

Sotto alla Vergine leggesi la scritta: EGREGIVM QVOD CERNIS OPVS MAGISTER ALOYSIVS PHYSICVS EX GALLIA ET THOMASINA EIVS VXOR EX DEVOTIONE SVIS SUMPTIBVS

[1] Il Mariotti (*Lettere Perugine*, pag. 274, nota 2) ricorda, senza peraltro dirne il soggetto, una tavola nella Terra di Montone, che evidentemente è quella di cui parlasi nel testo, poichè la dice fatta fare da un Luigi medico francese nel 1515. Questa tavola fu ritrovata dall'avvocato Giacomo Mancini di Città di Castello in fondo d'una cantina, dove il tempo e l'umidità l'avevano alquanto guastata. Egli annunziò la scoperta nel tomo XXX, pag. 216 e segg. del *Giornale Arcadico di Roma*, in una lettera de' 26 aprile 1826, al marchese Andrea Bourbon del Monte.

La tavola fu fatta restaurare al pittore Vincenzo Chialli; è senza il gradino, che, a detta dell'Orsini (*Guida d' Ascoli*, 1790, pagg. 72 e 79) passò in casa Odardi d'Ascoli fino dal 1787, e si compone di sei storiette concernenti la vita di Santa Cristina.

Nel *Giornale d' Erudizione Artistica* di Perugia (vol. I, pag. 10) è riportato l'atto del 10 settembre 1515, in cui è detto che maestro Luca Signorelli per i servigi ricevuti, e per quelli che sperava di ricevere in futuro da maestro Luigi de Rutanis, medico francese, dimorante in Montone, gli aveva dipinto gratuitamente una tavola per la cappella dedicata a Santa Cristina, promettendo esso maestro Luigi di curare senza mercede Luca o altri della sua famiglia, quando fossero malati.

Per queste notizie vedi il Vasari, *Comm. alla Vita di Luca Signorelli*, vol. VI, pagg. 154-155, e il Vasari, edito dal Sansoni, pagine 703-704.

PONI CVRAVERUNT . LUCA SIGNORELLO DE CORTONA PICTORE INSIGNI FORMAS INDVCENTE . ANNO D. (*omini*) MDXV. [1]

Vergine col Putto e Santi in San Domenico di Cortona.

Nello stesso anno 1515 eseguì Luca, per il Vescovo di Cortona, un' altra tavola dipinta ad olio, con figure di grandezza naturale, rappresentante la Vergine col Putto e Santi. Nostra Donna sta in mezzo seduta che tiene il divino Infante nudo parimente seduto sulla gamba destra, e mentre con la mano e col braccio diritti lo sorregge al fianco, coll' altra gli tocca il piede sinistro disteso. Allato alla Vergine veggonsi (uno per parte) due Angeli assai graziosi, entrambi rivolti a lei: quello che è a manca tocca con la mano destra, in atto leggiadro, il braccio destro del Putto.

Un Santo frate dell' ordine di San Domenico, già maturo d' anni, sta presso alla Nostra Donna con le braccia conserte al petto e rivolto verso il Bambino. Di faccia alla detta figura, a destra, è San Pietro martire, esso pure rivolto al divino Figliuolo, ma tenendo le mani giunte in atto di preghiera.

Inferiormente, da questo stesso lato, vedesi di profilo e poco più che in mezza figura l' ordinatore del dipinto, il quale tiene la mano destra piegata al petto, e abbassata l' altra. Esso pure è rivolto verso il gruppo della Vergine col Putto. Nel mezzo, ai piedi della Vergine, stanno tre Cherubini.

La tavola è circondata da una tela dipinta a guisa di cornice, ove leggesi la seguente scritta: IO SERNINIUS EPS CORTONENS ICONAM ET ORNATUM P . P . FACIERI A . D . CIƆIƆXV . HAEREDES VERO D . ASDRUBALIS EJUS EX FVE AB . NEPOTIS P . S . INSTAURAND . CURAVERUNT . A . D . CIƆ . IƆ . CXIX . [2]

[1] Le figure sono di grandezza naturale.

Il dipinto ha molto sofferto; le ombre si sono assai oscurate, ed altri danni furono prodotti dal restauro e dal ridipinto.

[2] Per quanto è a nostra notizia, questa pittura non è ricordata da

Questo è uno dei buoni dipinti di Luca. Gli Angeli che stanno ai lati della Vergine, e specialmente quello a destra non sono privi di grazia, come buoni sono i partiti delle pieghe nella veste della Vergine. La figura dell' ordinatore del dipinto, il vescovo Serninio, è di molta verità e naturalezza; viva è l' espressione del volto; i lineamenti sono ben modellati; buono è il colorito, e il disegno corretto. Anche nelle figure dei Santi si notano verità e naturalezza: il colore è chiaro nelle ombre e giallastro caldo di tono.

Deposto di Croce alla Fratta.

Un' altro dipinto eseguì Luca nel detto anno 1515 per la Fratta, presso Perugia. Esso rappresenta la Deposizione dalla Croce, e gli fu allogato dalla Confraternita di Santa Croce alla Fratta. È condotto nella solita maniera del Signorelli, sebbene sia inferiore per grandiosità di composizione a quella del Duomo in Cortona.

La pittura, che è su tavola, ad olio, con figure grandi al naturale, ha sul davanti, in mezzo, la Vergine svenuta sorretta da una delle Marie e da altre figure in vari atteggiamenti, con arie meste di volto. Dietro la Vergine sorge nel mezzo Cristo crocifisso che viene dai discepoli deposto dalla croce.

Nella predella sono tre storie di Sant' Elena.

È questa una bella composizione spirante passione: le figure sono ben disposte, con bell' intreccio pieno di naturalezza, nel gruppo della Vergine svenuta e sor-

alcuna Guida, o da scrittori. Trovasi sempre sull' altare di San Vincenzo (il terzo a destra entrando in San Domenico di Cortona).

La pittura delle vesti della Vergine si è screpolata; il suo manto azzurro ha perduto in parte il colore, ma conserva tracce delle pagliuole dorate di cui era ornato. La figura di San Pietro Martire ha pur essa sofferto: è scura di tinta, ed anche è caduto qualche pezzetto di colore.

Come si legge nel testo, intorno al quadro, ai lati, sopra e sotto, vi è una tela dipinta nei tempi trascorsi, che in parte lo ricopre.

retta da una delle Marie e dalle altre figure che le stanno presso. Il colorito, come di consueto, è a olio quale era usato dal Signorelli: suoi si palesano anche l'esecuzione tecnica franca e risoluta, e il disegno; assai leggiadre sono le piccole storie della predella. Dell'antica cornice in forma architettonica di questa tavola, non rimangono che due eleganti pilastri, in ciascuno dei quali fu dipinto una candelabra lumeggiata d'oro, e in ambedue v'è un cartellino, nel quale si legge: LVCAS S. SIGNORELLVS DE CORTONA PICTOR PINGEBAT.[1]

[1] Nel mezzo del quadro è il Salvatore morto deposto dalla croce. Gli è stata già distaccata la mano destra dalla croce ed è piegato da quella parte con la persona; il braccio destro pendente vien sorretto sotto l'ascella da un discepolo che ha il piede sinistro sopra uno dei gradini della scala, mentre si appoggia al gradino superiore coi diti del piede dell'altra gamba piegata. Si presenta a noi di schiena; ha il braccio sinistro disteso e con la mano si regge fortemente al legno orizzontale della croce. Piega la parte superiore della persona verso Gesù morto, e con la testa di profilo guarda lo spettatore, volgendo lo sguardo e, pare anche la parola, al compagno che trovasi dall'altro lato del Redentore, alla nostra destra. Il quale vedesi di faccia, pure sulla scala, con metà della figura appoggiato, incurvando la persona, alla traversa della croce. Con la mano del braccio sinistro disteso tiene il braccio pur sinistro del Salvatore, mentre con la mano dell'altro braccio similmente steso, stringe un lungo lenzuolo che gira attorno ai fianchi del Cristo, al legno della croce, e scende sotto a destra del Salvatore, dove è sostenuto da una donna, veduta di fronte, nascosta in parte dalla croce e da altra figura, che sta parimente di faccia, la quale regge la scala che è a sinistra di chi guarda. Dall'altro lato sotto la croce è, ritta in piedi, la Maddalena, veduta quasi di profilo, che con la mano del braccio destro alquanto alzato si sostiene alla croce, mentre con l'altra raccoglie il sangue che cade dalle ferite dei piedi del Cristo, verso cui volge lo sguardo addolorato. Dietro ad essa si vede di schiena un uomo che appoggia le mani alla scala e guarda quello che gli sta sopra in atto di reggere il Salvatore per un braccio ed ha in mano il lenzuolo.

Sul davanti, nel mezzo, sotto la croce, vedesi quasi di fronte la Vergine svenuta in terra col capo inclinato a destra, e le braccia abbandonate sulle gambe, sorretta alle spalle ed alla testa da una delle Marie. La quale si presenta a noi di faccia piegata sulla Madonna, che sostiene appoggiandone il corpo alle sue gambe. Ha la mano sinistra sul capo dell'Addolorata, e l'altra sulla spalla destra della medesima. Presso ai piedi della Madre di Gesù, vedesi di profilo

Nel 1520 condusse Luca una tavola per la Compagnia di San Girolamo in Arezzo, della quale così

un'altra Maria inginocchiata, esprimente nel volto il dolore, col braccio disteso ed abbassato e la mano aperta. Da un lato, dinanzi a questa figura sta ritto in piedi e di fronte a noi San Giovanni Evangelista, che desolato tiene il braccio destro disteso ed abbassato con la mano aperta e l'altro piegato con la mano parimente aperta. Dietro a San Giovanni vedesi di fronte la testa d'un vecchio che sta guardando addolorato un chiodo, simbolo della Passione.

Dall'altro lato, presso la Vergine, scorgesi di tre quarti, ma con la testa di profilo, in faccia a San Giovanni Evangelista, un'altra delle Marie, ritta in piedi, che ha le braccia piegate e le mani l'una sull'altra appoggiate al corpo, la quale sta mestamente guardando la Vergine svenuta. Dietro a lei si vede di fronte la parte superiore di altra figura muliebre, che in atto di dolore ha le dita delle mani incrociate presso alla testa, alquanto piegata verso la sua destra.

Questa, che è la parte principale del quadro, si compone di quattordici figure.

Nel fondo, un po' in lontananza, veggonsi a sinistra sul colle, tre croci: nelle due laterali sono confitti i due ladroni.

Sul colle, a destra dello spettatore, vedesi Cristo morto portato con un lenzuolo dai discepoli. La Vergine piegando la persona, sta contemplando il Divin Figliuolo tenendo le braccia aperte e distese e le mani pure aperte. Anche la Maddalena, veduta da noi di fronte, contempla, piena di dolore, Gesù, ed ha le braccia piegate e le mani aperte ed alzate, alquanto incurvata con la figura. La Vergine sta alla testa del Cristo, mentre la Maddalena è ai suoi piedi.

In prossimità a questo gruppo è una roccia con erbe ed arbusti, ed un albero fronzuto. Nel mezzo della roccia si scorge la porta del sepolcro verso cui si dirigono i discepoli per deporre il corpo del Maestro. Il resto del fondo è alquanto deserto, poco verdeggiante e con pochi arbusti.

In uno dei tre scompartimenti della predella è raffigurata la disfatta di Massenzio; nel secondo sono tre storie relative al ritrovamento della Croce; nel terzo l'ingresso di Sant'Elena con la croce in Gerusalemme. Queste storie sono assai graziose, sebbene dipinte alquanto seccamente.

Nella Serie VI delle *Memorie di Belle Arti Italiane* (pag. 36 e segg.) pubblicate dal Gualandi, si leggono alcune notizie estratte da un libro d'Amministrazione esistente alla Fratta stessa, dalle quali sappiamo che nel 1516 questa tavola era già messa al posto. (Vedi Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 703). Il Guardabassi nel suo *Indice-Guida* cit., pag. 794, avverte che « v'è ragione di supporre che sia andato smarrito il compimento della tavola di mezzo consistente in una superiore lunetta rappresentante la Pietà; il che pare (e lo stesso crediamo noi) si possa dedurre dalla forma quasi quadrata del dipinto centrale, e più dall'ultimo dei documenti che cortesemente ci trascrisse

parla il Vasari: « Fece .... in sua vecchiezza una tavola .... alla compagnia di San Girolamo; parte della quale pagò messer Niccolò Gamurrini, dottor di legge, auditor di Ruota; il quale in essa tavola è ritratto di naturale, inginocchioni dinanzi alla Madonna, alla quale lo presenta un San Niccolò che è in detta tavola: sonovi ancora San Donato e San Stefano, e più abbasso un San Girolamo ignudo, ed un Davit che canta sopra un salterio: vi sono anco due Profeti, i quali, per quanto ne dimostrano i brevi che hanno in mano, trattano della Concezione. Fu condotta quest' opera da Cortona in Arezzo sopra le spalle degli uomini di quella compagnia; e Luca, così vecchio come era, volle venire a metterla su, ed in parte a rivedere gli amici e parenti suoi. E perchè alloggiò in casa de' Vasari, dove io era piccolo fanciullo d' otto anni, mi ricorda che quel buon vecchio, il quale era tutto grazioso e pulito, avendo inteso dal maestro che m' insegnava le lettere, che io non attendeva ad altro in iscuola che a far figure; mi ricorda, dico, che voltosi ad Antonio mio padre, gli disse: Antonio, poichè Giorgino non traligna, fa ch' egli impari a disegnare in ogni modo; perchè quando anco attendesse alle lettere, non gli può es-

l'erudito Canonico M. Melgradi, nel quale entro l'anno 1517 è notata la spesa di soldi 35 e denari 6 per oro e colla per la Pietà. »

Circa la predella di questa tavola dobbiamo avvertire, che alcune nostre parole nell'edizione inglese di quest'opera hanno fatto credere che fossimo incorsi in errore. Nel vol. III, pag. 30, dicemmo che in Altemburg esistevano cinque parti di una predella del Signorelli su tavola, e aggiungemmo che « questa predella dicesi essere stata originariamente alla Fratta presso Perugia. » Ora nel Vasari edito dal Sansoni, tomo III, pag. 703 si osserva: « Insieme coi pilastri furono per fortuna serbate anche le storiette della predella non ricordate dal Rosini, e supposte dai signori Crowe e Cavalcaselle nella Galleria di Altenburg. » Per difenderci dall'errore imputatoci, basterà ricordare, che a pag. 27 del detto vol. III accennammo alle storie della predella insieme alla tavola esistente alla Fratta.

sere il disegno, siccome è a tutti i galantuomini, se non d'utile, d'onore e di giovamento. Poi rivolto a me che gli stava diritto innanzi, disse: Impara, parentino. Disse molte altre cose di me, le quali taccio, perchè conosco non avere a gran pezzo confermata l'opinione che ebbe di me quel buon vecchio. E perchè egli intese, siccome era vero, che il sangue in sì gran copia m'usciva in quell'età dal naso, che mi lasciava alcuna volta tramortito; mi pose di sua mano un diaspro al collo, con infinita amorevolezza: la qual memoria di Luca mi starà in eterno fissa nell'animo. Messa al luogo suo la detta tavola, se ne tornò a Cortona, accompagnato un gran pezzo da molti cittadini ed amici e parenti, siccome meritava la virtù di lui, che visse sempre piuttosto da signore e gentiluomo onorato, che da pittore. »[1]

Vergine col Putto e Santi nella Pinac. d'Arezzo.

In questa tavola dipinta ad olio, è figurata nel mezzo la Vergine seduta con in grembo il Bambino Gesù, ritto in piedi, che piegandosi stende e abbassa le braccia verso la sua destra. Nostra Donna tiene con la destra il Divino Infante, mentre ha nella sinistra il giglio, simbolo della sua purità. Superiormente vedesi la mezza figura dell'Eterno circondata da Cherubini, e ai lati le stanno due Angeli in atto di suonare strumenti musicali (il violino e la mandola). Più in basso, presso la Vergine, stanno a destra San Donato e a sinistra Santo Stefano; più in basso, San Girolamo ignudo

[1] Vasari, vol. VI, pagg. 144-145.

Altrove (pag. 147) lo stesso Biografo conferma quanto asserisce nel passo surriferito, circa le maniere gentili e cortesi di Luca: « Fu Luca persona d'ottimi costumi, sincero ed amorevole con gli amici, e di conversazione dolce e piacevole con ognuno, e soprattutto cortese a chiunche ebbe bisogno dell'opera sua, e facile nell'insegnare a' suoi discepoli. Visse splendidamente e si dilettò di vestir bene. Per le quali buone qualità fu sempre nella patria e fuori in somma venerazione. »

e San Niccolò che presenta alla Vergine l' ordinatore della pittura inginocchiato con le mani giunte in atto di preghiera. Nel mezzo, sotto alla Nostra Donna, sono figurati David che suona e canta, e due Profeti in parte nascosti dalla detta figura di David.

La pittura ha un fare largo e grandioso, sebbene non sia delle migliori del nostro maestro. Ha colore tetro bronzeo-scuro e pesante, le carni sono rossastre e le ombre bigio-scure con molta sostanza di colore, ed una esecuzione tecnica che sembra eseguita alla prima. [1]

Vergine Incoronata per la Collegiata di Foiano.

Nel 1523 Luca dipinse una tavola d'altare, ricordata dal Vasari, [2] per la collegiata di Foiano. Rappresenta il Salvatore che incorona la Vergine. Sopra a lei sono quattro Angeli che suonano vari strumenti musicali, e inferiormente veggonsi (alcuni in piedi ed altri inginocchiati) l'Arcangelo Michele e i Santi Giuseppe, Maddalena, Martino (che è il Santo titolare della chiesa), Bernardo, Antonio da Padova, Niccolò da Tolentino, Girolamo, Giovanni Evangelista, e l'ordinatore del dipinto Giovanni Angelo Mazzarelli.

Nella predella sono alcune storie della vita di San Martino.

[1] Le figure sono di grandezza naturale.

La tavola, che, al dir del Vasari, fu fatta per la Compagnia di San Girolamo, stette molti anni all'altar maggiore delle monache di Santa Croce, fino a che nel 1849, soppresso quel convento, fu data alle monache dello Spirito Santo, che la posero sull'altar maggiore della loro chiesa, in sostituzione del quadro che il Giovedì santo dell'anno precedente fu distrutto dalle fiamme.

Se il Vasari, che nacque nel 1512, conobbe veramente a otto anni d'età il Signorelli quando da Cortona si recò ad Arezzo per collocare al suo luogo la pittura, essa dovette essere condotta a termine nel 1520.

Il dipinto fu da noi veduto la prima volta in Santo Spirito; ora trovasi nella Pinacoteca d'Arezzo, stanza IV, n° 8.

[2] « A Foiano (mandò) la tavola dell'altar maggiore che è nella pieve. » Vol. VI, pag. 141-42.

È assai difficile poter ammettere che quest'opera uscisse dalle mani del maestro, tanto è rozza l'esecuzione.[1]

Nel 1524 Luca fece parte del supremo magistrato della sua città per i mesi di gennaio e febbraio: dopo quell'ultimo mese non si conosce altra sua memoria; laonde è da credere che in quell'anno, o poco dopo, morisse.

Altre pitture del Signorelli.

Altre pitture dobbiamo ora ricordare del Signorelli, delle quali alcuna è tra le sue migliori, ed altre hanno pregio minore per essersi valso il nostro pittore, nell' esecuzione tecnica, dell' opera dei suoi scolari od aiuti.

Cortona. Compagnia di San Niccolò. — Tavola dell' altar maggiore con soggetti a olio da ambe le parti. Il corpo del Redentore è sostenuto sull' orlo del sepolcro da un Angelo, che lo espone all'adorazione di vari Santi: San Francesco inginocchiato a sinistra mostra le Stimmate; San Domenico, pure inginocchiato, gli è allato, mentre dietro ai detti, ve ne sono altri due in piedi. San Gerolamo sta a destra con tre Angeli.

La pittura è una delle più belle e corrette del nostro pittore, condotta secondo la maniera umbra; e al

[1] Le figure sono di grandezza naturale.

« Il Repetti, nel suo *Dizionario storico geografico,* ecc. *della Toscana*, articolo *Fojano*, dice di aver saputo dal dottor Gaye, che nell' Archivio della Collegiata di Foiano esiste la ricevuta firmata da Luca del 14 giugno 1523, nella quale dichiara di aver compito la pittura allogatagli nel 24 di marzo 1522, e di averne ricevuto per mercede la somma di novanta ducati d' oro. Il Gaye stesso, tra i facsimili degli autografi del vol. II del suo *Carteggio* riporta la detta ricevuta, che dice così: « Io Luca Signorelli pittore da Cortona questo dì ò receuto ducati novanta per prezzo d. d. Tavola, e così son contento e pagato e in fede di co (ciò) mi so scrito a dì XIIII di gunio MCCCCCXXIII. » Ma l' anno dell' allogazione, come dice il Repetti, non v' è. »

Così gli Annotatori del Vasari, vol. VI, pag. 142, nota 1ª.

paragone d'altre è disegnata molto puramente. I toni delle carni sono gialli, le ombre forti e brune.

Nel rovescio si vede la Vergine col Putto avente ai lati i Santi Pietro e Paolo, ed è seduta di faccia allo spettatore. Tiene disteso sulla sue ginocchia il Putto, che con la mano del braccio destro alzato benedice: San Pietro sta a destra rivolto a Nostra Donna, e nella stessa posizione è San Paolo dipinto dall'altra parte.

In questa composizione grandiosa con figure al naturale, il Putto è di un tipo più piacente e grazioso del solito.

Nella detta chiesa fu scoperto un affresco molto danneggiato dai ritocchi, che rappresenta un tabernacolo con Nostra Donna, il Putto e Santi. Sulla fede di un antico manoscritto del cav. Sernini, sappiamo che venne eseguito dal Signorelli senza mercede, per essere ascritto alla Confraternita di San Niccolò. [1]

Cortona. Chiesa del Gesù. — Tavola d'altare menzionata dal Vasari. [2] Nel mezzo è figurata la Vergine Assunta in cielo, la quale sta ritta in piedi sopra una nube sostenuta da Serafini, e superiormente si vede a lei piegato il Padre Eterno che tiene nella mano manca il globo e nelle destra lo scettro. Due Angeli sospesi in aria spargono fiori. Sotto vi sono gli Apostoli inginocchiati, e a sinistra, dietro a San Giuseppe, è il Re David ritto in piedi, con in mano il libro dei Salmi; a destra, e in faccia a lui, si vede un giovane Santo che ha tra le mani un libro aperto. Nel fondo stanno Adamo ed Eva. Le figure sono di grandezza naturale. Questa pittura non è tra le migliori del nostro maestro.

[1] Vedi *Comm. alla vita di Luca Signorelli,* nel Vasari, vol VI, pagg. 150-151.

[2] « All' altar maggiore di detta chiesa fece, in una tavola, una bellissima Assunta. » Vol. VI, pag. 139.

Cortona. Chiesa del Gesù. — In detta chiesa si trova un'altra tavola centinata con figure grandi quasi al vero, rappresentante la Natività di Nostro Signore.

Sul davanti il Bambino giace disteso in terra sopra un panno, quasi di fronte allo spettatore, e la Vergine, a destra, lo indica con la mano distesa a due pastori inginocchiati e a mani giunte che le stanno di faccia a sinistra, rivolti in atto reverente verso il Salvatore. Dietro ai detti due pastori ve ne sono altri tre ritti in piedi anch'essi riverenti e rivolti al nato Messia.

Nel mezzo, dietro a Gesù, vedesi di fronte a noi San Giuseppe, che accenna con l'indice della mano destra il Redentore, e a tergo della divina Madre scorgesi la mangiatoia col bue e l'asino, mentre dall'altra parte pure nel fondo, sul colle, sono i pastori ai quali l'Angelo annunzia la nascita del Messia. In alto, tra le nubi, sono tre Angeli ritti in piedi con un rotolo in mano, che cantano il *Gloria in excelsis Deo.*

Tanto questa composizione del Signorelli come la precedente e quella di cui ora terremo parola (essa pure nella chiesa del Gesù in Cortona), mostrano nella esecuzione tecnica la mano di un aiuto del maestro, e forse quella di Turpino Zaccagna.

Cortona. Nella stessa chiesa. — Vi si conserva un' altra tavola rappresentante la Vergine col Putto in mezzo a San Francesco, a un Santo vescovo vestito da monaco che legge, a San Bruno e a un altro Santo, con in mano un piccolo albero. Superiormente vedesi la mezza figura dell'Eterno, ma questa parte del dipinto sembra di data posteriore, e deve essere stata eseguita da qualche discepolo del nostro maestro.

L'opera è di rozza esecuzione e bassa di tono; alcune parti del colore si sono staccate.

Castiglion Fiorentino (già Aretino). Cappella del

Sacramento. — Vi è un affresco rappresentante Cristo deposto dalla croce.[1]

Sul davanti vedesi di tre quarti, distesa in terra la Vergine, sorretta in parte da una delle Marie, che si presenta di faccia inginocchiata tenendo alquanto alzati con la mano destra il capo e la parte superiore della Vergine, alla quale rivolge lo sguardo addolorato. La salma del Redentore giace in terra, col capo e con le spalle appoggiate sul seno della divina Madre: ha il braccio destro abbandonato, che in parte tocca il terreno, e il sinistro alzato da un'altra delle Marie che piegata lo guarda con mestizia. La Maddalena genuflessa tiene con le mani delle braccia distese i piedi del Cristo, che contempla addolorata.

Dietro a questo gruppo vedesi di tre quarti, a sinistra dello spettatore, una terza delle Marie (bella figura di giovane donna), ritta in piedi, la quale con le mani giunte e abbassate guarda afflitta la Vergine svenuta. A tergo di lei sono due figure d'Apostoli: un altro è nel mezzo. A destra sono due figure, una delle quali si presenta di fronte, con le braccia piegate e le mani giunte, che contemplano la scena dolorosa.

Nel fondo vedesi un colle che spicca sul cielo azzurro.

È questa una composizione grandiosa con undici figure assai bene disposte. Il Cristo morto e la Vergine sembrano una replica del simile gruppo che vedesi nella tavola rappresentante lo stesso soggetto da Luca dipinto per la chiesa di Santa Maria a Cortona, ora nel Duomo di quella città. Nella pittura di cui ora discorriamo, le figure tendono al fare largo e gran-

[1] « In Castiglioni Aretino fece, sopra la cappella del Sacramento, un Cristo morto con le Marie. » Vasari, vol. VI, pag. 139.

dioso e alla imitazione del vero, ma sono piuttosto tarchiate e grossolane.[1]

Galleria degli Ufizi in Firenze. — Vedemmo in casa del sig. Carlo Tommasi di Cortona una piccola tavoletta dipinta a chiaroscuro con una allegoria rappresentante l'Abbondanza Incoronata. Una donna, soltanto in parte coperta da un panno, tiene nella mano destra la cornucopia piena di frutta, e un bambino seduto sulle sue ginocchia, mentre un altro più grandicello, con tra le mani una corona, la guarda. Un giovane nudo che ha intorno ai fianchi delle foglie, si presenta a noi di profilo con un ginocchio piegato, il quale col braccio disteso sta in atto di deporre una corona in capo alla figura rappresentante l'Abbondanza. Più indietro si vede una donna nuda seduta, che ha in mano una coppa contenente delle frutta.[2]

Borgo San Sepolcro. — Nella sala del Palazzo Comunale destinata ad uso di Galleria si conserva lo stendardo della Confraternita di Sant'Antonio Abate, dipinto dal Signorelli da ambedue i lati, rappresentante da una parte la Crocefissione e dall'altra i Santi Antonio ed Egidio, con sotto alcuni fratelli della Compagnia. Tale stendardo era originariamente formato di due tele riunite insieme, che furono poi separate.

Nel lato anteriore di detto stendardo vedesi in mezzo il Salvatore in croce, a piè della quale è la Vergine svenuta assistita da due delle Marie. L'altra Maria,

[1] Il colorito e l'esecuzione tecnica sono le solite di Luca. Negli accessori (cioe nelle vesti delle figure) fece molto uso il pittore di pagliuole dorate nelle parti in luce.

L'affresco sofferse danni, e nello scorso secolo fu ridipinto tutto il cielo a nuovo, e così il fondo. Nella parte inferiore venne ingrandito il dipinto, aggiungendovi un pezzo d'intonaco, poi dipinto. Ciò reca naturalmente danno all'opera originale.

[2] Questa tavoletta fu di recente comperata per la Galleria degli Ufizi in Firenze, dove ora si trova.

come pure Sant'Antonio abate e San Giovanni contemplano, con aria di volto addolorata, il morto Redentore.

Nel fondo la campagna è qua e là verdeggiante, e alquanto in lontananza, a sinistra, vedesi la croce da cui è stato deposto Gesù, la cui salma è trasportata al sepolcro dai discepoli.

È questa una delle più belle composizioni di Luca, dipinta con molta diligenza e nella sua solita maniera. Anche l'esecuzione tecnica è delle migliori: se una critica può farsi è, che il Cristo (come del resto sempre nelle opere del Signorelli) ha forme troppo realistiche, ricordando in ciò le figure alquanto tozze del Redentore in croce di Benozzo Gozzoli. [1]

[1] In mezzo è Cristo crocefisso; inferiormente, a destra dello spettatore, con mossa franca e viva vedesi di tre quarti Sant'Antonio abate ritto in piedi, che con la mano del braccio destro alzato si tiene fortemente alla Croce, mentre ha aperta quella dell'altro braccio abbassato. Ha la testa alzata, piegando alquanto la persona verso la sua sinistra, e guardando intentamente addolorato il Crocefisso.

Dietro a Sant'Antonio abate v'è una delle Marie che si presenta a noi di fronte, la quale, piena di mestizia, volge il capo verso il Cristo morto, tenendo aperte le mani delle braccia abbassate e piegate a sè, in segno di sorpresa e dolore.

Dall'altro lato della croce vedesi quasi di profilo San Giovanni Evangelista, con le braccia abbassate ed incrociate le dita delle mani, che contempla con profonda mestizia il divino Maestro.

Dinanzi alla croce, nel mezzo, la Vergine si presenta di tre quarti, svenuta, la quale giace appoggiando le spalle ad una delle Marie, che sta seduta in terra, e ne sostiene il capo con la mano del braccio sinistro, mentre con le dita dell'altra alza il panno che ricopre il capo della Vergine fin quasi sugli occhi, e le gira intorno al collo e al seno. La Maria è veduta quasi di fronte e contempla con pietoso affetto la divina Madre svenuta: mostra il piede sinistro ignudo appoggiato col calcagno in terra. La Vergine ha il braccio sinistro con la mano aperta abbandonato sulla gamba sinistra della detta Maria, mentre vien presa per la mano e pel braccio destro da un'altra Maria, che si presenta a noi di profilo dall'altro lato della Vergine e a lei appresso. Questa seconda Maria con la gamba destra semipiegata sta in ginocchio e anch'essa contempla addolorata la Vergine.

Dietro, alla sinistra dello spettatore, alquanto da lungi, veggonsi sul colle le tre croci; in quella di mezzo manca il corpo del Redentore e vi si vedono appoggiate due scale. Nelle altre due croci stanno

Sul rovescio del detto stendardo sono dipinti, come abbiamo detto, i Santi Antonio e Egidio, e inferiormente alcuni ascritti alla Confraternita. [1]

Città di Castello. Chiesa del convento di Santa Cecilia. — Nel mezzo di fronte a noi sta seduta la Vergine che tiene in grembo il Bambino Gesù ritto in piedi, e rivolto a destra per incoronare Santa Cecilia, dietro alla quale stanno San Francesco ed un Santo ve-

crocefissi i ladroni. Inferiormente veggonsi la Vergine e San Giovanni, ritti in piedi, e i discepoli che portano al sepolcro il morto Gesù. Da un lato, dietro alle croci, sorge un'altra roccia, con un vano nel mezzo. Dall'altro lato del quadro, dietro a Sant'Antonio abate e la Maria che gli sta presso, sorge parimenti un colle roccioso, e più in lontananza si alzano alcune fabbriche. La campagna è qua e là verdeggiante con qualche albero fiorito, e in distanza un fiume. Poche nubi rompono l'azzurro del cielo.

Le figure sono grandi al naturale; quelle del fondo hanno piccole dimensioni.

[1] Sant'Antonio abate è figurato in atto di leggere nel libro che tiene aperto dinanzi a sè, e con la mano destra regge un bastone a cui si appoggia. Sant'Egidio guarda nel libro di Sant'Antonio, e nella mano destra sostiene parte d'una gamba di cavallo, e nell'altra l'incastro, lo strumento del quale si servono i maniscalchi quando ferrano i cavalli.

Inferiormente sono rappresentati, in piccole figure, quattro ascritti alla confraternita di Sant'Antonio abate (due per parte), tre dei quali incappucciati, mentre il quarto ha il cappuccio alzato, mostrando così il volto. Tutti e quattro hanno le mani giunte in atto di preghiera. Il fondo è formato da alcuni rialzi di terra che staccano sul cielo azzurro.

Le figure dei Santi, tra le più belle che si conoscano fatte dal Signorelli, hanno buone le proporzioni, mosse piene di naturalezza e verità. Sant'Antonio ha barba lunga, folta e ricciuta, e fattezze regolari; Sant'Egidio è bella figura giovanile, con capigliatura abbondante e ricciuta, e con forme carnose. Buono è pure il partito delle pieghe, e anche l'esecuzione tecnica è delle più diligenti proprio di mano di Luca, e condotta col suo solito metodo ad olio. Queste figure di Santi ci fanno ricordare gli Apostoli dipinti dal nostro pittore nella sagrestia di Loreto, sebbene quelle di cui parliamo abbiano in tutto forme migliori, tipi più piacenti e più naturali le mosse.

Le figure dei Santi sono grandi al vero.

Queste pitture sono racchiuse dentro una finta cornice verde-scura, con sopra un ornamento rilevato con l'oro.

scovo. La Vergine sta in atto di guardare Santa Chiara, che si trova alla sua sinistra, dietro alla quale veggonsi Sant'Antonio con un libro in mano e San Luigi di Tolosa.

Nel primo piano sono figurate Santa Caterina e Santa Margherita genuflesse, e tra loro si vedono molti Angeli in atto di raccogliere le rose che la Vergine ha lasciato cadere dalla mano sinistra.

La composizione è bene ordinata e franca, risoluta l'esecuzione tecnica. Il colore è in generale bruno e tetro, ma la tavola ha subìto danni per ripuliture e restauri; il manto della Vergine fu ridipinto, e tutto l'angolo superiore sinistro della pittura è danneggiato.

Nella predella di essa tavola che vedemmo dentro il convento, sono raffigurati Santa Margherita, San Giovanni Battista, San Bernardino, San Girolamo, Santa Lucia e l'Arcangelo Michele. [1]

Arezzo. Pinacoteca. — Oltre alla tavola che Luca dipinse nel 1520 per la Compagnia di San Girolamo ricordata dal Vasari, e di cui abbiamo fatto cenno, [2] se ne conserva un'altra nella detta Pinacoteca d'Arezzo [3] pure con figure di grandezza naturale.

È in essa rappresentata la Vergine col Bambino Gesù in grembo, seduta in gloria sulle nubi. Superiormente veggonsi ai lati due Angeli, uno per parte, che tengono nelle mani alzate ghirlande di fiori. A destra di Nostra Donna è San Francesco, a sinistra Santa Monica, e dietro ai detti Santi v'è un Angelo che suona

[1] Ci vien riferito che tanto la tavola che la predella trovansi ora nella Pinacoteca comunale di Città di Castello.

In detto convento si conservano anche due pitture della scuola del Signorelli.

[2] Vedi a pag. 493 e segg.

[3] Sala IV, n. 5.

uno strumento musicale. Inferiormente, nel paese, sono figurate Santa Maria Maddalena e Santa Margherita.

Questo dipinto ha caratteri degli ultimi tempi del Signorelli, il quale per la esecuzione tecnica si sarà probabilmente valso dell'opera dei suoi scolari od aiuti. Forse è questo il dipinto menzionato dal Vasari, che, senza indicarne il soggetto, dice: « Fece, dunque, in detta sua vecchiezza una tavola alle monache di Santa Margherita d'Arezzo. » [1]

Arezzo. Duomo. — Nella sagrestia della detta chiesa si conservano anche tre parti di una predella d' un carattere tutto umbro e peruginesco, su tavola, rappresentanti tre storie della Vergine, e cioè: 1ª Il Transito; 2ª la Presentazione al tempio; 3ª lo Sposalizio con San Giuseppe. Vi sono anche due altre tavolette dentrovi San Francesco e Sant' Antonio. Dicesi che appartenevano ad un quadro del Signorelli, di cui ignoriamo la fine.

Perugia. Galleria Penna. — Nella detta Galleria in Perugia vedemmo esposto col n. 101 un tondo su tavola, con figure minori del vero, dov' è rappresentata la Vergine ritta in piedi col Bambino in braccio. Da un lato sono figurati San Girolamo, San Francesco e una Santa; dall' altro San Giovanni Battista, un Santo vescovo e una Santa.

Il fondo rappresenta paese, e in esso vedesi, a sinistra dello spettatore, San Giorgio che uccide il drago, e a destra la Fuga in Egitto.

Questa pittura ha i soliti caratteri del Signorelli nei suoi tempi migliori.

Perugia. Galleria. — Nel coro dell'ex-convento di Sant'Antonio in Pacciano (comune poco discosto da Or-

[1] Vol. VI, pag. 144. È da avvertire che nel dipinto vi è ritratta la protettrice delle monache per la quale fu eseguito.

vieto) si conservava un quadro d'altare, nel quale è rappresentata la Vergine seduta in trono che tiene il Bambino ritto in piedi sulle ginocchia. Alla sua destra sono figurati San Michele, San Lorenzo ritti in piedi e San Francesco genuflesso; alla sua sinistra San Sebastiano e Sant'Antonio abate ritti in piedi, e Sant'Antonio da Padova inginocchiato.

Otto Angeli fan corona alla Vergine, e sui pilastri si legge questra iscrizione: LUCAS SIGNORELLIS e DE CORTONA PINGERAT, ed a fianco la data: MDX...

La predella rappresenta la chiesa lateranense sostenuta da San Francesco; il martirio di San Lorenzo; la veduta del castello di Pacciano; i Santi Antonio abate e Paolo che dividono il pane, e ai due lati estremi, da una parte San Bernardino da Siena, dall'altra San Giacomo della Marca.

La cornice è di stile architettonico, e dorata.

Se questa pittura non avesse scritto il nome di Luca, si stenterebbe a crederla opera sua. I tipi, le forme e l'esecuzione tecnica sono assai cattive e deboli, e mostrano caratteri simili a quelli del suo discepolo Papacello nel dipinto che egli fece in Santa Maria del Calcinaio presso Cortona. [1]

Chianciano. Confraternita della Misericordia. — Nella chiesa della detta Confraternita si conserva un pezzo di muro dipinto a fresco, che, a quanto ci fu riferito, fu staccato il 18 agosto 1895 dalla chiesa detta della Madonna della Pace, che era subito fuori di porta di Chianciano, ora demolita.

L'affresco è molto malandato, in parte mancante del colore, e in alcuni luoghi l'intonaco minaccia di

[1] Il Municipio di Perugia comperò da quello di Pacciano il dipinto, che è ora esposto col n. 27 nella civica Pinacoteca.

cadere: a fatica si può discernere l'immagine della Vergine (mezza figura di grandezza naturale), seduta di faccia allo spettatore e alquanto piegata da un lato, col Bambino Gesù da lei tenuto a sedere sul suo ginocchio sinistro. Il Putto ha il braccio destro alzato in atto di benedire, o di accennare in alto. La testa della Vergine è di forma ovale, aggraziata e regolare, che non difetta di sentimento: ha caratteri che ricordano la Scuola umbra-peruginesca; e lo stesso possiamo dire del Putto.

Parigi. Galleria del Louvre. — Una tavola, con figure di grandezza naturale, rappresentante l'Adorazione dei Re Magi, faceva parte della Galleria Campana in Roma. La detta tavola fu comperata per Napoleone III, e in quella Galleria portava il n. 163. Trovasi ora nel Museo del Louvre, e porta il n. 389. [1]

Parigi. Galleria del Louvre. — La Galleria Campana possedeva (camera XXI, n. 346) un'altra tavola di Luca Signorelli, che come la precedente passò a far parte del Museo Napoleone III (dove portava il n. 164),

[1] La Vergine seduta tiene il Bambino Gesù sulle ginocchia: uno dei Re Magi genuflesso dinanzi a lei, presenta al Redentore il vaso dell'offerta. A diritta vedesi San Giuseppe, e più indietro sono alcuni cavalieri del seguito del Re. Il fondo è paese, e in lontananza vedesi una città in luogo montuoso.

Nella Galleria Campana questa tavola trovavasi nella sala XXI e portava il n. 347. Il dipinto veniva così indicato: « Commesso al Signorelli nel 1482 in Città di Castello per la chiesa di Sant'Agostino d'ordine dei Signori del Comune. Negli Archivi pubblici di Città di Castello esistono i documenti e perfino le ricevute di mano di Luca del denaro avutone in mercede. Dopo il terremoto del 1789, i Religiosi di Sant'Agostino, per risarcire la chiesa, venderono questa tavola ad augusto personaggio, dalla di cui famiglia passò in questa Galleria. »

Il dipinto è trattato alquanto rozzamente. Ha un colore rossastro ed uniforme. Convien credere che se fu eseguito dal nostro maestro, dovè essere ripassato con colore da altra mano, in modo da ridurlo quale presentemente si vede.

e quindi venne collocata nella Galleria del Louvre ed è segnata col n. 301.

La detta tavola sembra parte d'un gran quadro, e rappresenta un gruppo di sette figure al vero in vario costume. La pittura è così descritta: « Si rimarca sette personaggi ritti in piedi; l'uno dei quali a sinistra porta in capo un turbante. » Anche questo dipinto ha tinte vinacee, e la sua esecuzione tecnica rivela piuttosto la mano di discepoli o seguaci, anzichè quella del maestro.

Roma. Villa Albani (ora Torlonia). — V'è una tavola, con figure di dimensioni di poco minori del naturale, rappresentante la Madonna con in braccio il Bambino Gesù benedicente. A destra dello spettatore sono San Lorenzo e San Sebastiano, dall'altro lato San Giovanni Evangelista, e, dinanzi a lui di profilo, l'ordinatore della pittura. [1]

[1] La Vergine è ritta in piedi sul capitello di una colonna corinzia. L'ordinatore del quadro (veduto di profilo) sta dinanzi alla Vergine inginocchiato, rivolto a lei, ed è vestito di rosso con le braccia piegate tenendo tra le mani la berretta. Presso a questa figura svolazza un cartello in cui leggonsi le parole della preghiera che si suppone stia recitando: « VENIANT MIHI MISERATIONES TUE (*sic*) ET VIVAM. »

Il catalogo della Villa Albani (Torlonia) illustra questo quadro così « Quarta camera, n. 35. — Luca Signorelli. — La tabella posta davanti al capitello della colonna corinzia, che è all'innanzi del trono, presenta lo stemma Albani a chiaroscuro lumeggiato d'oro. L'ornamento di rami di quercia dal quale è circondato, allude ai Signori della Rovere dominanti in Urbino, dove aveva posto sede la famiglia Albani. Mentre con alcuni frutti di melogranato, emblema di fecondità, si volle mostrare che gli Albani, nuovamente venuti in quella patria, si moltiplicherebbero in essa col favore celeste e colla protezione della casa regnante. Ed è Filippo Albani che dobbiamo riconoscere rappresentato nel davanti a'piedi della Vergine. Il quadro venne dipinto da Luca Signorelli mentre si trovava in Urbino. »

La testa della Vergine ha molto sofferto, e così anche quella del San Sebastiano. La figura rappresentante San Giovanni non è senza di ritocchi. È a tempera, di colore acceso rossastro, con ombre ripassate a tratti.

Il nostro compianto amico sig. Mündler giudicò il dipinto lavoro di Luca Signorelli; ma sebbene vi si riscontrino caratteri che ricordano

Firenze. Galleria dell'Accademia di Belle Arti, sala I, n. 164. — Questo quadro trovavasi già nella Galleria degli Antichi Maestri nella detta Accademia, ed era indicato col n. 54. Vi pervenne dalla chiesa di Santa Trinita in Cortona, e, come dice il catalogo, è condotto « nella grande maniera del maestro. » È così descritto: « In alto del quadro sta il Padre Eterno che accoglie fra le sue braccia Gesù crocifisso con in petto lo Spirito Santo in sembianza di colomba. Questo gruppo è in mezzo ad un circolo luminoso terminato dall' iride e da otto Serafini. Sotto alla Santissima Trinità è la Vergine seduta col figlio in grembo, ai due lati l'Arcangelo Michele e l'Arcangelo Gabriello. Al di sotto stanno seduti i vescovi Sant'Agostino e Sant'Atanasio con un libro sulle ginocchia. Proviene dalla chiesa della Santissima Trinità di Cortona. »

La tavola è centinata con figure di grandezza naturale. [1]

Firenze. — Galleria degli Antichi Maestri nell'Accademia di Belle Arti, n. 6. — Quadro in tela (anticamente uno stendardo per chiesa) rappresentante Cristo crocefisso con la Maddalena inginocchiata appiè della croce, e in distanza vari episodi della vita di Nostro Signore. Le figure principali sono grandi al vero.

la maniera di Luca, essi non sono tali da poterci permettere di dare un giudizio sicuro.

[1] Nel Vasari, edito dal Sansoni, *Comm. alla Vita di Luca Signorelli* (tomo III, pag. 700) si aggiunge alla descrizione di detta tavola quanto segue: « C'è memoria che il 7 di luglio 1521 Luca prese a fare per il prezzo di 35 fiorini d'oro in oro, pel monastero della SS. Trinità, detto ancora delle Contesse, una tavola, nella quale doveva esser dipinta una Nostra Donna in trono col Divin Figliuolo in braccio, e con quattro figure ai lati ritte in piè, cioè San Giovanni Evangelista, Santa Caterina, Sant'Orsina e Santa Maria Maddalena, oltre un San Benedetto a sedere e la predella. Noi sospettiamo che il Signorelli non facesse altrimenti la suddetta tavola, non trovandola ricordata da nessuno scrittore della sua vita. »

La pittura era indicata nella Galleria come opera di Andrea del Castagno, e per questa ragione ne abbiamo già fatta menzione nella Vita di quel pittore.[1] Secondo noi non v'è dubbio che il dipinto presenta tutti i caratteri propri del Signorelli, e pare opera d'un precursore di Michelangelo.[2]

Firenze. Galleria dell'Accademia di Belle Arti. — Nella detta Galleria trovasi una predella o gradino diviso in tre scompartimenti; in uno dei quali è rappre-

[1] Vedi *Vita di Andrea del Castagno*, vol. IV di quest'opera, pagina 114.

[2] Il dipinto è ora indicato nella Galleria col n. 62 (Sala del Perugino) come lavoro di Luca Signorelli.

Nel mezzo sul davanti vedesi Nostro Signore confitto in croce. Da un lato, appiè della croce, alla nostra sinistra, sta la Maddalena con un ginocchio in terra, che ha il braccio sinistro alquanto disteso ed alzato e con la mano si regge alla croce. Ha aperta la mano dell'altro braccio disteso e abbassato in atto di dolore disperato, e volge gli occhi al Cristo crocefisso. Sul davanti, presso alla croce, v'è un teschio umano rovesciato, ed una lucertola che sta per entrarvi. Poche erbe selvatiche scorgonsi qua e là sull'arido terreno. Da un lato a destra dello spettatore, veggonsi in lontananza sul colle molte figure, e tra queste gli Apostoli, che depongono dalla croce la salma del Cristo. Sul davanti sta la Vergine che cade svenuta in terra, sorretta ed assistita dalle Marie. Più in basso i discepoli che discendendo dal colle portano la salma del Redentore al sepolcro, seguiti dalla Vergine assistita da San Giovanni. Questo gruppo è preceduto da due discepoli; il primo si vede di tre quarti, avvolto nell'ampio e spazioso manto, e guarda animoso dinanzi a sè fuori del quadro. Il secondo è quasi di schiena, rivolto a guardare dietro a sè verso coloro che lo seguono portando il corpo del Redentore. Dietro a questi due segue una delle Marie veduta di profilo: ha incrociate le dita delle mani abbassate, e il volto reclinato in basso esprimendo profonda mestizia.

Dall'altro lato, a sinistra dello spettatore, si eleva un altro colle con un grande foro nel mezzo, dove sembrano diretti i discepoli che portano a seppellire Gesù. Sul davanti dinanzi a quel vano (attraverso il quale vedesi la campagna con un fiume che vi scorre in mezzo) v'è un uomo seduto, con le mani incrociate sulle ginocchia, addolorato in volto. Sulla cima del colle scorgonsi alcune colonne, avanzi d'un antico edificio; poco discosto, un castello che ricorda la forma di Castel Sant'Angelo quale era ai tempi del Signorelli. Il tutto spicca sul cielo azzurro.

sentato Cristo che ôra nell'orto; nel secondo la Cena in Emaus; nel terzo la Flagellazione di Gesù.

Vedemmo il dipinto, indicato col n. 1, nella Galleria degli antichi quadri. Nel Catalogo del 1884 è distinto col n. 1, sala terza.

Le composizioni di queste tre storie sono bene ordinate e ben disposte ne sono le figure. L'esecuzione tecnica è franca e ardita, e la pittura lavorata con molta sostanza di colore e con tinta rossastro-cupa, e con ombre scure. Nella storia del Cristo nudo legato alla colonna che viene flagellato da quattro manigoldi nudi, le mosse di essi sono ardite e piene di forza, e presentano uno sforzo di muscoli e forme in movimento che ricordano le figure nude dei dannati nei dipinti di Luca a Orvieto. Il che ci farebbe credere che questa predella facesse parte d'una tavola eseguita dal Signorelli negli ultimi anni della sua vita, aiutato da qualche scolare, che potrebbe essere il Papacello.

Firenze. Galleria degli Ufizi. — Un gradino o predella, già appartenente alla chiesa di Santa Lucia di Montepulciano, con tre storiette rappresentanti l'Annunziazione, la Natività di Nostro Signore e l'Adorazione dei Magi.

La detta predella è un bell'esempio della maniera del nostro pittore, di carattere tutto umbro fiorentino. Le figure hanno forme asciutte e mosse aggraziate.

Firenze. Galleria Lombardi. Già appartenente alla famiglia Albergotti d'Arezzo. — Rappresenta la Vergine col Putto e quattro Angeli superiormente. È una pittura assai debole; mostra così poco i caratteri propri del nostro pittore da giudicarla condotta per mano di un suo discepolo.

Firenze. Galleria Torrigiani, n. 8. — È un ritratto in tavola (busto di grandezza quasi naturale) vera-

mente bello. La figura si presenta quasi di fronte, ma con la testa e con gli occhi alquanto rivolti verso la sua destra: ha in capo una berretta rossa e parimente rossa è la veste.

È indicato per il ritratto del pittore eseguito da lui rappresentato e di mezza età. Ma non vi si ravvisa alcuna somiglianza col ritratto che abbiamo ricordato in uno degli affreschi d'Orvieto, e nemmeno con quello che si conserva nella fabbriceria della chiesa di Orvieto.[1] Sembra invece rappresenti persona che appartenne a una condizione sociale più elevata di quella del pittore.

Il dipinto è modellato con fare largo, di tono un poco grigio, e deve assegnarsi al tempo fiorentino del Signorelli.

Il fondo è paese. Vedesi in distanza, a destra sul colle, un arco antico, dinanzi al quale sono due figure nude, una delle quali si appoggia al bastone: anche dall'altro lato vi è una piccola figura di donna, e sul colle un altro edificio. Il tutto spicca sul cielo azzurro.

Milano. Galleria Brera. — Oltre alla tavola che trovasi nella detta Galleria, condotta da Luca nel 1508 e di cui abbiamo già fatto menzione,[2] si hanno due altri dipinti, di cui ora dobbiamo tener parola.

Uno di questi rappresenta la Flagellazione di Cristo alla colonna. Se nessun altro dipinto di Luca lo palesasse, basterebbe questo solo per dimostrare più che a sufficienza che il Signorelli fu un discepolo e seguace

[1] Vedi più indietro a pag. 477.

Prato. — Nella Galleria Comunale, n. XX, v'è un tondo su tavola, dipinto attribuito a Luca Signorelli. Non trovando nelle nostre note ricordo di questo dipinto, ci dobbiamo limitare a riferire quanto dice il Catalogo: « Rappresenta Nostra Donna col Bambino Gesù, ed ai lati i Santi Francesco e Marco, le Sante Monica e Caterina. »

[2] Vedi più indietro, a pag. 482.

della maniera di Piero della Francesca. Vi si riscontrano tipi, caratteri, espressioni, mosse, modo di rendere le forme del nudo, disegno netto e preciso nel definire le forme, colorito ed esecuzione tecnica che dimostrano come il nostro pittore seguisse in tutto l'arte del ricordato suo maestro Piero della Francesca.[1]

[1] Al primo piano del dipinto, nel mezzo, vedesi di fronte Cristo nudo, con le braccia piegate dietro la schiena e appoggiato alla colonna. * A sinistra dello spettatore sta di tre quarti un vecchio nudo, magro e ossuto, col solito tipo e forme d'un realismo volgare, ma pur vero, quale si nota, tra gli altri, nelle figure di uno degli affreschi in San Francesco d'Arezzo coloriti da Piero della Francesca. ** Ha questa figura tale un'espressione nel corrugamento dei muscoli della faccia, e segnatamente nel modo come muove la bocca, da farci ricordare (come già fu detto parlando delle opere di Piero della Francesca) le caricature che si dilettava di fare con tanta maestria Leonardo da Vinci. Questa figura di vecchio del Signorelli posa gagliardamente la persona sulla gamba destra, tenendo l'altra semialzata, e puntando il ginocchio alla colonna: ha le braccia semipiegate, ed è preso in atto di legare a quella con forza le braccia del Salvatore.

Dinanzi a questo vecchio vedesi di schiena, ma con la testa rivolta al Cristo, un altro manigoldo nudo. Ha la gamba destra distesa, puntando con forza le sole dita del piede sul pavimento, mentre tiene in avanti l'altra gamba. Il braccio sinistro è abbassato e disteso con la mano aperta, e l'altro alzato e semipiegato, tenendo nella mano lo staffile col quale sta per percuotere fieramente il Salvatore. Da questa parte, ma alquanto più indietro, un guerriero, veduto di profilo, con la mano sullo scudo, sta guardando la scena crudele.

Dall' altro lato del Redentore, alla nostra destra, vedesi di schiena un'altra figura nuda, di forme pure erculee, la quale con movimento in senso contrario a quello del manigoldo dianzi accennato a cui fa riscontro, sta per percuotere il Salvatore. Anche questo manigoldo volge la testa a Gesù e tiene la gamba sinistra allungata e distesa, toccando in terra con la punta delle dita, mentre posa l'altro piede alquanto in avanti sul pavimento. Ha nelle mani alzate le funi con le quali sta per battere con viva forza il Redentore.

Tra il manigoldo e il Redentore vedesi quasi di fronte, ma in parte nascosto dal compagno, un quarto carnefice pur nudo e rivolto a Gesù. Puntando fortemente i piedi in terra, alza le mani armate di

* La colonna è di bello stile architettonico, sormontata da elegante capitello con sopra un idolo, come vedesi nel dipinto rappresentante la Flagellazione di Cristo di Piero della Francesca in Urbino. Vedasi più indietro, a pag. 225.

** Tali figure sono quelle che si vedono nell' affresco della lunetta, a sinistra dello spettatore, dove è figurata la Morte di Adamo e la sua sepoltura. Vedi a pagg. 205, 214 e 215 di questo volume.

Milano. Galleria Brera. — L'altro dipinto del Signorelli che si trova nella ricordata Galleria, è, come il precedente, su tavola, e al pari dell'altro pervenne dalla chiesa di Santa Maria del Mercato in Fabriano.

È figurata la Vergine seduta di fronte a noi, cir-

funi, e, iroso nel volto con fronte corrugata, sta in atto di flagellare il Mansueto, nel quale fissa lo sguardo. *

Presso a questi due manigoldi, alla destra dello spettatore, vedesi quasi di fronte, ma col capo rivolto verso Gesù e a noi di profilo, un guerriero che si fa innanzi con aria di volto minacciosa, in atto di sguainare la spada. Dietro a lui che in parte lo nasconde, v'è un vecchio che guarda la scena pietosa.

Dall'altro lato, a sinistra dello spettatore, dietro alle figure per prime menzionate, ma sopra un alto basamento marmoreo di bella forma classica, sta seduto Pilato in atto di presenziare la flagellazione. Ha la destra appoggiata al fianco, e la sinistra sull'elsa della spada, la cui punta tocca il basamento.

Il fondo è formato da una parete architettonica adorna di pilastri, bassorilievi e statue. Nella cornice marmorea si legge: OPUS . LVCE (*sic*) CORTONENSIS. Inferiormente, nel mezzo, v'è una porta attraverso della quale scorgesi il cielo azzurro.

L'esecuzione tecnica di questo dipinto è molto diligente, e ricorda, come abbiamo detto, quella di Piero della Francesca, eccettuato peraltro l'uso dell'oro nelle vesti e negli altri accessori, la qual cosa Piero non era solito di fare. La pittura mostra l'uso della tempera mista all'olio, a somiglianza della maniera di Piero, ma anche con arte molto inferiore a quella del suo maestro. Le figure nude dei manigoldi che flagellano il Redentore, e quella del guerriero che sta per isguainare la spada, rivelano il grande studio del nostro pittore sul vero. Sono infatti d'un grande realismo. Il Cristo (come sempre nelle opere del Signorelli) è rappresentato in figura d'uomo robusto con forme bene sviluppate. La menda di questo bel dipinto è la figura di Pilato, che non corrisponde punto alla grandiosità della composizione con quelle sue forme meschine, e con quella sua mossa ricercata e disposta a quel modo sopra un basamento. Si riscontra invece un'arte che preconizza la terribilità di Michelangelo, nelle altre figure, nella pittura del fondo, nella finta architettura, che ha in alto, sulla cornice sostenuta da pilastri con capitelli, delle figure nude curve e inginocchiate, a guisa di cariatidi, le quali in modo diverso, sia con le mani, sia con la testa, sostengono la curva della vôlta. **

* Tanto il Cristo che i quattro manigoldi hanno soltanto un panno intorno ai fianchi, e nudo è il resto della persona.

** Nell'ultimo catalogo della Galleria di Brera, il dipinto è indicato col n. 262, trovasi nella Sala V. Precedentemente era esposto col n. 91. È una tavola centinata, con figure circa la metà della grandezza naturale, e, come abbiamo detto, pervenne dalla chiesa di Santa Maria del Mercato di Fabriano.

condata da Cherubini e Serafini, con Gesù Bambino seduto nel suo ginocchio destro, verso il quale volge lo sguardo amoroso. Ha le dita della mano sinistra al seno, tenendo scoperta la mammella per allattarlo. Il Bambino posa la mano destra alzata sul seno scoperto della Madre, e volge il volto di faccia a noi per guardare fuori del quadro, come se qualcosa ne abbia attirata l' attenzione distogliendolo dal prendere il latte.[1]

Anche questo è uno dei migliori dipinti del nostro maestro, eseguito con molta cura e diligenza. Il disegno è molto preciso, il colore fuso, ma, come al solito, la carnagione è di tono olivastro; forti e vigorosi sono i toni delle vesti, ben definita è la massa della luce e delle ombre. Come fu già notato, anche in questa Madonna, nel Putto e negli Angeli, Luca si allontanò dalla maniera di Piero della Francesca per accostarsi a quella dei pittori della Scuola umbra, pur mantenendo quel fare largo e quel panneggiare che sono caratteri propri della sua arte. Vi si nota l'uso dell'oro negli accessori, usato di preferenza dai pittori di Gubbio e di Fabriano.[2]

Milano. Galleria Poldi-Pezzoli. — Nella detta Galleria si conserva una bella figura di Santa che ha in mano un vasetto d'oro, la quale è grande metà del vero, con fondo di paesaggio e macchiette. Così si trova registrata nel Catalogo: « Sala Nera, n. 24. È su tavola. »

Altenburg. Museo. — Precedentemente il dipinto fu posseduto dal defunto sig. Von Lindenau.

Tavola divisa in cinque parti che formavano una pre-

[1] Nel nuovo catalogo della Galleria è indicato col n° 281, sala V. La tavola di forma centinata, ha figure di grandezza poco minore del naturale.

[2] Di questi pittori di Gubbio e di Fabriano abbiamo già discorso nel vol. IV di quest' opera, cap. I.

della, rappresentanti: n. 111, Cristo sul monte; n. 112, la Flagellazione; n. 113, la Crocifissione; n. 114, la Deposizione nel sepolcro; n. 115, la Resurrezione.

I soggetti sono trattati leggermente ad olio; le figure hanno forme erculee. La mossa del Cristo nella Resurrezione è di quella arditezza quale si riscontra nelle ultime opere di Michelangelo; le figure dei manigoldi nella Flagellazione sono notevoli per la violenza della mossa, e per lo sviluppo volgare della forza muscolare.

Altenburg. Museo di città. — Senza numero. Quattro tavolette in forma di nicchia a punta, che contengono ciascuna un Santo, cioè San Bernardino, San Luigi, di Francia, e due Sante dell'Ordine di San Francesco. La pittura è a olio nello stesso stile della precedente. È probabile che facessero parte con quella del medesimo quadro d'altare.

Parigi. Museo del Louvre. — Oltre ai dipinti provenienti dalla Galleria Campana, e di cui abbiamo già fatto menzione,[1] si trova nello stesso Museo una predella in cui è rappresentata la Nascita della Vergine. Sant'Anna sta in letto, e consegna ad una donna la neonata: un vecchio, veduto di schiena, s'appoggia appiè del letto, mentre un servo si abbassa per prendere un vaso e un bacino. A dritta vedesi San Gioacchino seduto in terra, che sta scrivendo sui suoi ginocchi; a sinistra, un uomo che aperta la porta sta per entrare nella stanza.

È un buon esemplare dell'arte del Signorelli con composizione bene ordinata e bella: gentili sono le figure.

Il dipinto era indicato col n. 469, ed ora porta nel detto Museo il n. 389.

[1] Vedi più indietro a pagg. 507, 508.

Vienna. Galleria del Belvedere, sala settima, n. 7. — Natività, con figure di grandezza metà del vero, dipinto trasportato su tela, e per causa di tale trasporto alquanto danneggiato.

Sebbene vi si riscontrino caratteri del Signorelli, pure manca di grandiosità e d'energia così comuni nel nostro maestro. Le figure sono alquanto meschine nel disegno e nella tecnica esecuzione.

Londra. Galleria Barker. — Oltre ai dipinti già ricordati, questa Galleria possiede una piccola pittura, che ha sofferto danni, ma pure originale, dove è rappresentato San Giorgio e il dragone. Essa è condotta secondo lo stile michelangiolesco del Signorelli.

Londra. Nella stessa Galleria. — Vi è una bella pittura originale, in cui sono rappresentati su di un pilastro i Santi Bernardo, Onofrio e Dorotea, e sull' altro i Santi Bernardo, Girolamo, e l'Angelo con Tobia.

Londra. Raccolta di quadri del Lord Taunton (Ex-Stoke Park). — Pittura rappresentante il Martirio di Santa Caterina. È un buon esemplare dell'arte del nostro maestro, piena di vita e di movimento. Ha sofferto pochi e leggeri ritocchi.

Scozia. Glentyan, dimora del capitano Stirling. — Piccola tavola di circa 30 figure rappresentante la festa dei Farisei: la Maddalena va ad incontrare Gesù recando il vaso dell' unguento, a destra; Marta e Maria ed altri spettatori.

Questa pittura appartiene al buon tempo del Signorelli. È ben composta, piena di varietà, di vita e di naturalezza, e anche ben conservata, se ne eccettui una figura ridipinta che vedesi sull' estrema sinistra del quadro.

Keir, dimora del signor W. Stirling. — Una Pietà, originale di mano del Signorelli; era distinta col n. 90 alla Mostra di Manchester.

Liverpool. Galleria, n. 26. Tavola. — È in essa rappresentata la Vergine col divino Infante tra le braccia. Il fondo rappresenta un paese.

La pittura era attribuita a Cima da Conegliano, sebbene sia di mano di Signorelli. Non è peraltro uno dei suoi migliori lavori, ed ha subìto dei danni.

Pietroburgo. Raccolta di S. A. la granduchessa Maria vedova del Duca di Leuchtenberg. — Tondo su tavola con figure di grandezza circa la metà del naturale, che rappresentano la Natività.

La Vergine è genuflessa, assistita da un Angelo, presso al divino Infante posto a giacere in terra: San Giuseppe è in atto di scendere alcuni gradini.

La pittura con caratteri del Signorelli, è di una composizione e esecuzione tecnica inferiori, da parerci opera d'uno dei suoi discepoli.

Andarono perdute le seguenti pitture menzionate dal Vasari:

Arezzo. Dipinse « alla Compagnia di Santa Caterina in tela a olio » il segno che si porta a processione;[1] « similmente quello della Trinità, ancora che non paia di mano di Luca, ma di esso Pietro dal Borgo; »[2] « fece.... in.... sua vecchiezza una tavola alle monache di Santa Margherita d'Arezzo. »[3] « Fece in Sant'Agostino in detta città la tavola di San Niccola da Tolentino, con istoriette bellissime, condotta da lui con buon disegno ed invenzione; e nel medesimo luogo fece alla cappella del Sagramento due Angeli lavorati in fresco. »[4] « Nella chiesa di San Francesco alla cappella degli Accolti, fece per messer Francesco dottore di legge una

[1] Vol. VI, pag. 137.

[2] Ivi. « La cappella di Santa Barbara è andata male, come anche i segni da portare a processione. « (*Bottari*).

[3] Ivi, pag. 144.

[4] Nello stesso vol., pag. 137.

tavola, nella quale ritrasse esso messer Francesco ed alcune sue parenti.... Ma quello che vi è più miracoloso è la predella piena di figure piccole de' fatti di.... Santa Caterina. »[1]

Volterra. « In Sant'Agostino... fece una tavola a tempera, e la predella di figure piccole con istorie della Passione di Cristo, che è tenuta bella straordinariamente. »[2] « Al Monte a Santa Maria dipinse a quei signori, in una tavola, un Cristo morto. »[3]

Città di Castello. « In San Francesco (fece) una Natività di Cristo. »[4]

Cortona. « Nella pieve, oggi detta il Vescovado, dipinse a fresco, nella cappella del Sagramento, alcuni Profeti grandi quanto il vivo; e intorno al tabernacolo, alcuni Angeli che aprono un padiglione; e dalle bande un Sant' Jeronimo ed un San Tommaso d'Aquino. »[5]

Lucignano. « In San Francesco di Lucignano gli sportelli d' un armadio, dentro al quale sta un albero di coralli, che ha una croce a sommo. »[6]

Montepulciano. « Da Cortona mandò dell'opere sue a Montepulciano. »[7]

Discepoli di Luca Signorelli

L' indole e la natura impetuosa e veemente di Luca, così simile a quella del terribile Michelangelo,

[1] Vol. VI, pag. 137.

[2] Ivi, pag. 138.

[3] Ivi, pag. medesima.

[4] Ivi, pag. predetta.

[5] Ivi, pag. 139. Questo affresco venne forse guastato quando vi fu fatto l'altare di pietra, cioè innanzi la prima metà del passato secolo, allorchè la cattedrale fu restaurata.

[6] Ivi, pag. 139. Questi sportelli pare fossero sottratti nella soppressione di quel convento avvenuta nel 1810.

[7] Ivi, pag. 141.

non era atta a formare abili discepoli o imitatori, come avremo occasione di notare parlando delle opere di essi.

Nel Vasari, edito dal Sansoni, si dice che: « Ebbe Luca tre figliuoli maschi, cioè Antonio pittore,[1] Pier Tommaso che gli sopravvisse, e Polidoro muratore, forse naturale, non trovandosi nominato nel testamento di Luca del 1502.... Ebbe costui (Antonio) due mogli, cioè Nannina di Paolo di Forzore e Mattea di Domenico di Simone, detto Scaramuccia, già vedova di Giulio Grappi, la quale, morto Antonio, si fece monaca in San Michele di Cortona. Da Ventura, legnaiuolo, fratello di Luca, nacque Francesco, che fu scolare dello zio e l'aiutò nelle pitture d'Orvieto. »[2]

Sebbene il Biografo aretino non ne faccia menzione nella Vita di Luca, è peraltro assai verosimile che tanto il figliuolo Antonio che il nipote Francesco aiutassero il Signorelli nelle sue pitture. E parimente egli non rammenta Maso Papacello come uno degli scolari del Signorelli, ma lo dice discepolo di Giulio Romano e di Benedetto (voleva dire Giambattista) Caporali.[3]

[1] Intorno a questo Antonio, il Padre Gregorio Pinucci (*Memorie storiche*, pag. 134) dice, che nella chiesa del Calcinaio di Cortona la tavola con Nostra Donna d'alta statura, San Sebastiano e San Rocco ai lati, fu fatta a spese dell'Opera nel 1502 da *Antonio di M. Luca* a cui fu commessa la cappella della Maestà del Sasso, rilevandosi tutto ciò dal Libro de' Ricordi, pag. 94. A questa tavola, segue il Pinucci, fu sostituito un quadro con San Carlo Borromeo.

[2] Tomo III, pag. 696.

[3] « Nei medesimi tempi avendo a Silvio Passerini, cardinale di Cortona, murato un palazzo un mezzo miglio fuor della città Benedetto Caporali dipintore perugino; il quale, dilettandosi dell' architettura, aveva poco innanzi comentato Vitruvio; volle il detto Cardinale che quasi tutto si dipignesse. Perchè messovi mano Benedetto, con l'ajuto di Maso Papacello cortonese; il quale era suo discepolo, ed aveva anco imparato assai da Giulio Romano, come si dirà; e da Tommaso ed altri discepoli e garzoni; non rifinò che l'ebbe quasi tutto dipinto a fresco. » Vasari, vol. VI, pagg. 145-46.

Tuttavia le tavole che ci rimangono del Papacello mostrano l'influenza del Signorelli.

Il suo vero nome è quello di Tommaso Bernabei che era figliuolo di Arcangelo di Barnabeo da Cortona.

Il Mariotti (*Lettere perugine*, pag. 238) lo chiama Tommaso di Arcangelo Paperelli, ma erroneamente.

I primi affreschi ai quali vediamo associato il suo nome, sono quelli di Giulio Romano a Roma, dopo la morte di Raffaello, e prima del suo stile mantovano. [1] Nei detti affreschi è naturale che la mano dell'aiuto non si possa discernere.

Più tardi troviamo il Papacello quale aiuto di Giambattista Caporali (verso gli anni 1523-24) alla villa del cardinale Passerini presso Cortona, [2] ma in condizione di subordinato, senza lasciare alcuna traccia della sua maniera. È del 1524 la prima sua opera originale, una Concezione, in Santa Maria del Calcinaio presso Cortona, in cui v'è una reminiscenza della maniera del Signorelli associata con toni crudi di calce e ombre plumbee. [3]

Due altre pitture del medesimo genere, una con l'Adorazione dei Magi e l'altra con l' Annunziazione, dell'anno 1527, trovansi nella medesima chiesa e sono bastevoli a indicare la scarsa misura dell'ingegno artistico del Papacello. [4] Il quale poi andò a stabilirsi in

[1] Vasari, vol. X, pag. 96.

[2] Lo stesso, vol. VI, pag. 145.

[3] Ai lati del gruppo principale veggonsi quattro Profeti e dne Santi seduti nel primo piano del dipinto, alle cui estremità sono i busti in profilo degli ordinatori della pittura, e superiormente il Padre Eterno con due Angeli. Una predella rappresenta il Sacrifizio della Messa, Vi si legge questa scritta: INTACTAE XPI MRIS VANUTIUS HEROS. BAPTISTA HOC SUPPLEX PIGERE JUSSIT OPUS. MDXXIV.

[4] Queste pitture sono tutte attribuite al Papacello sull'autorità di documenti scoperti dal Pinucci. Vedi Vasari, vol. VI, pagg. 145-146, nota 4ª.

Perugia. Il Mariotti fa menzione di affreschi allogatigli a Cesi, nella diocesi di Spoleto, dai frati della chiesa di Santa Maria;[1] il Vasari allude ad altri dipinti da lui condotti nel forte di Perugia.[2]

Dal testamento di Giambattista Caporali in data del 27 luglio 1553 sappiamo, che Maso fu testimone a quell'atto;[3] e nello stesso anno egli eseguì un dipinto rappresentante la Trinità con Santi che fu collocato sull'altare di San Francesco in Perugia, il qual dipinto è ora perduto.[4] Morì il 18 maggio del 1559.[5]

Di Francesco Signorelli abbiamo le seguenti opere:

Gubbio. Chiesa di San Francesco. — La Concezione nel coro di San Francesco in Gubbio, che porta la segnatura: FRANCISCUS DE SIGNORELLIS DE CORTONA PINGEBAT.[6]

[1] *Lettere pittoriche*, op. cit., pag. 239.

[2] Vol. XI, pag. 13. Tali dipinti furono distrutti nel 1848.

[3] Mariotti, *Lettere pittoriche*, cit., pag. 238.

[4] Ivi.

[5] Questa notizia si ha dal Libro dei Morti dell'Unione: «*Magister Thomasius Arcangeli Papascelli pictor obiit die 18 mensis maii dicti anni 1559*. Vedi la nota 4ª al Vasari, vol. VI, pagg. 145-146.

[6] In Gubbio nella chiesa di San Francesco si conserva questa pittura, che è sopra una tavola centinata con figure grandi al naturale.

Vedesi in alto la Vergine, seduta sulle nubi di faccia a noi, col Bambino Gesù tenuto a sedere sul ginocchio sinistro. Egli pone la mano destra sopra un piccolo globo che tiene posato sul ginocchio destro. La Vergine sostiene ritto con la mano destra sulla gamba un libro aperto; e a piè di lei è figurato il demonio. Dall'uno e dall'altro lato della Madonna vi sono degli Angeli ad ali aperte, che tengono spiegati alcuni rotoli con delle iscrizioni analoghe. Altri Angeli sono in atto di preghiera è Lei rivolti, ed altri sostengono con nastri sul suo capo una corona. Più in alto vedesi di fronte la mezza figura dell'Eterno, che con la mano alzata del braccio destro piegato imparte la benedizione, a cui fanno corteggio alcune legioni d'Angeli alati. In basso della tavola, disposte in semicerchio, veggonsi nove figure in isvariati movimenti e in atto di conversare. Da un lato leggesi la scritta: FRANCISCUS. DE. SIGNORELLIS. DE. CORTONA. PINGEBAT.

Le figure sono alquanto scarse di forme, ma gli Angeli non mancano di mosse pronte e vive. Il disegno è un po' difettoso, specialmente nelle congiunture delle membra, nelle mani e nei piedi:

Cortona. Palazzo pubblico. — Nella sala del Consiglio del Palazzo pubblico di Cortona, si trova un tondo dipinto da Francesco Signorelli nel 1520, in cui è rappresentata la Vergine col Putto e con Santi. [1]

Cortona. Cattedrale. — Di Francesco Signorelli si ha un' altra pittura nella cattedrale di Cortona, rappresentante l' Incredulità di San Tommaso. [2]

Cortona. Chiesa della Trinità. — Nella chiesa del

il colore, dato col metodo imperfetto del dipingere ad olio, è alquanto crudo, le carni sono di tinta rossastra e le ombre verdastro-scure. Anche i contorni sono crudi.

1 In mezzo sta la Madonna seduta che tiene ritto sul ginocchio sinistro il Bambino Gesù. Alla sua destra da un lato vedesi l' arcangelo Michele che, rivolto al Bambino, tiene nella mano sinistra alzata la bilancia con cui pesa le anime, delle quali alcune sono rivolte al Bambino che con la destra le benedice. Sotto ai piedi dell' Arcangelo vi è il demonio, e tra lui e la Vergine vedesi di fronte a noi San Vincenzo e dall'altro lato, rivolto alla medesima, San Marco Evangelista con in mano il modello della città di Cortona. Tra la Vergine e San Marco sta, alquanto rivolta a San Michele, Santa Margherita.

Le figure sono minori del naturale: la pittura è a olio, ma alterata da restauri con tinta giallastro-scura. Le figure ci appariscono un po' esili. Una fenditura taglia il tondo quasi nel mezzo dall' alto al basso.

Il Manni (citato nel Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 696) riferisce che l' autore di questa tavola fu Francesco Signorelli e non altri, ciò constando « dalle deliberazioni di quel Pubblico nel 1520. » Oltre la testimonianza surriferita, concorrono a dimostrare il dipinto opera del detto pittore i caratteri di esso, che rassomigliano alla pittura di Gubbio segnata: FRANCISCUS DE SIGNORELLIS DE CORTONA PINGEBAT.

Il Manni, dopo aver detto nel passo riferito che il dipinto risulta eseguito nel 1520, aggiunge: « Dal che altresì appare, che egli fu contemporaneo dello zio, vivendo fino al 1560 in circa. » Se fosse certa la sua asserzione, considerando che si conoscono poche opere di Francesco Signorelli, dovremmo ammettere che egli aiutasse lo zio Luca nei molti lavori da lui eseguiti.

2 È una tavola con figure di grandezza naturale, in cui sta di profilo sul davanti San Tommaso che con le dita della mano destra tocca il costato di Cristo, che vedesi di faccia in mezzo al quadro. Ha la mano destra alzata ed è circondato dagli altri Apostoli.

La pittura è a olio, ed ha molto sofferto; le figure sono alquanto meschine di forme. Si palesa opera d' uno scolaro del Signorelli.

monastero della Trinità in Cortona trovasi una pittura che s' ignora se fosse eseguita da Francesco Signorelli o da Bartolomeo Della Gatta. Vi è rappresentato San Michele che pesa le anime e San Benedetto presso una tomba, dietro al quale vedesi la Vergine seduta in trono che prega, circondata da Angeli. Le figure lunghe e magre sono colorite con toni freddi ed ombreggiate in verde azzurrognolo.

Città di Castello. Chiesa di San Giovanni Decollato. — In Città di Castello, nella chiesa di San Giovanni Decollato, v' è uno stendardo dipinto da entrambi i lati. In uno di essi è figurato San Giovanni Battista con alcune storie della sua vita, in distanza; nell'altro il Battesimo di Cristo. [1]

[1] Sul davanti, da un lato, a destra di chi osserva, vedesi San Giovanni Battista ritto in piedi, sulla riva del Giordano. Tiene la mano sinistra al fianco e con la mano dell'altro braccio versa colla ciotola l'acqua sulla testa del Cristo, il quale vedesi di fronte a noi, a lui vicino, coi piedi nell' acqua, le braccia piegate e le mani unite in atto di pregare e la testa alquanto piegata verso San Giovanni. Poco discosto dal Salvatore e veduto da noi quasi di schiena, avvi un uomo nudo sulla riva del fiume, il quale sulle braccia alzate e semipiegate tiene la camicia che sta levandosi di dosso. Più da lungi scorgesi una figuretta a cavallo, e finalmente delle montagne. Dall'altro lato del fiume, alquanto da lungi dietro al Salvatore e a San Giovanni Battista, vedonsi alcune altre figurine in mosse diverse (alcune delle quali conversano tra loro), e in lontananza qualche edificio. Superiormente, racchiuso entro un cerchio portato da Angeli, vedesi quasi di scorcio l'Eterno rivolto in basso verso il divin Figliuolo; più sotto è la colomba, simbolo dello Spirito Santo. Sia nella figura del Cristo, sia in quella del Battista (ma più nella prima che nella seconda) si avverte una somiglianza colle opere del Perugino e della sua scuola. Invece, nella figura dell' uomo nudo che si toglie la camicia scorgesi la mano di un discepolo o seguace di Luca Signorelli.

Dall' altro lato dello stendardo è dipinto San Giovanni sul davanti, di fronte a noi, in parte coperto da vesti. Posa ritto sul piede destro, e tiene l' altro alquanto discosto col ginocchio dolcemente indentro, toccando colle punte delle dita la terra. La mano sinistra posa sulla croce che tiene appoggiata in terra e sulla spalla. Con la mano dell'altro braccio alzato e mezzo piegato accenna il cielo. Nel fondo in lontananza vedonsi alcuni episodi della vita di San Giovanni Battista,

Città di Castello. Chiesa di San Gerolamo. — Nella sagrestia della chiesa di San Gerolamo in Città di Castello esiste una tavola con la sua antica cornice, in cui è raffigurata la Vergine seduta in trono col Putto sulle ginocchia, e con varii Santi.[1]

Vienna. Galleria del Principe Esterhazy. — Nella detta Galleria è un dipinto che ha caratteri somiglianti a quelli della pittura già ricordata nello stendardo, che

ed alcune altre figurine a cavallo; più da lungi delle montagne. Il tutto stacca sull' azzurro del cielo.

Questo Santo è ritratto in figura di giovane dalle forme svelte ed asciutte e dalle fattezze dolci e gentili, con folta e ricciuta capigliatura che gli cade copiosa sulle spalle. Sia nelle forme gentili, sia nella sua mossa aggraziata, questa figura ricorda quelle della scuola di Perugia, e segnatamente del Pinturicchio. Ma se bene la si consideri, specialmente nella tecnica esecuzione (simile a quelle del dipinto del Battesimo di Cristo) essa si palesa quale lavoro d' uno scolaro del Signorelli, studioso delle opere della scuola umbro-peruginesca. E ciò è tanto vero che il dipinto era attribuito al Pinturicchio.

L' esecuzione di questi due dipinti è molto accurata e diligente. Tutto è ben definito, ma il colore è alquanto crudo di tinte. Queste pitture hanno una finta cornice con una greca lavorata d' oro su fondo rosso. Le figure sono di poco minori della grandezza naturale. Dopochè vedemmo per la prima volta questo stendardo, esso fu trasportato nella Pinacoteca Comunale, dove è indicato col n. 15 quale opera di Luca Signorelli.

[1] Nel mezzo è figurata la Vergine seduta in trono, che tiene seduto sulle ginocchia il Bambino Gesù. Alla sua sinistra è rìtto in piedi San Gerolamo a Lei rivolto, dall'altra parte San Giovanni Battista, parimente ritto in piedi e rivolto alla Madonna. Sotto, inginocchiato e a mani giunte in atto di preghiera, un frate dal cui capo emanano raggi di luce. Si dice che in questa figura sia rappresentato il Beato Colombo. Inferiormente presso al gradino del trono leggesi la scritta: HOC . OPVS . FECIT . IOHES . BATA . MCCCCLXXXXII.

Nella predella sono rappresentate tre piccole storie: 1ª San Gerolamo che toglie la spina dalla zampa del leone; 2ª Il Presepio, ossia l'Adorazione dei Pastori; 3ª San Gerolamo che prega.

La pittura è di esecuzione debole, di tinta vinacea, ed è dipinta a olio con maniera imperfetta. Le figure sono meschine; le meno difettose ci paiono quelle della Madonna e del Putto. Queste, come l'altre principali, sono di grandezza quasi naturale. Autore del dipinto dev'essere un debole imitatore di Luca Signorelli.

Vedi più innanzi ciò che diciamo di Giovanni Battista Caporali, a proposito del quale avremo da ricordare nuovamente questo dipinto.

si conserva in San Giovanni Decollato a Città di Castello. È ivi rappresentato sopra un piedistallo Tiberio Gracco che uccide con la lancia un drago. Alcuni episodî sono figurati nel fondo di paese.

Il dipinto è indicato col n. 49, e la pittura è attribuita al Pinturicchio.

Il Manni ci riferisce: « Tra gli scolari (di Luca Signorelli) si annovera ancora Turpino di M. Bartolommeo Zaccagni, nobile cortonese, imitatore per altro dell' antica maniera, che aveano portato in Italia i pittori greci degli ultimi tempi; e di lui vedesi una tavola da altare in Santa Agata di Cantalena, distretto di Cortona, col nome suo, e l' anno 1537. Similmente si annovera Tommaso di Arcangiolo Barnabei, tenace conservatore della maniera del maestro. Di Tommaso sono molti quadri in Cortona stati scambiati per del maestro, sebbene d' inferior lega; vari de' quali sono in S. Maria del Calcinaio, oggi de' Cherici Regolari delle Scuole Pie. »[1]

Di questi discepoli di Luca e delle loro opere poco o nulla sappiamo. È da credere che essi aiutassero quasi sempre il maestro nell'esecuzione dei suoi lavori. Si nota infatti in alcune pitture del Signorelli una ineguaglianza, per così dire, di esecuzione tecnica, che nei suoi primi lavori non si avverte, e si fa invece maggiore negli ultimi.

Questa è la nota delle pitture, di pregio artistico inferiore, di imitatori o discepoli di Luca:

Cortona. Coro nella chiesa di San Francesco. — Una Natività rozzamente eseguita da qualche discepolo o imitatore di Luca, forse su disegno del maestro. Ha una fenditura che divide il dipinto in due, e i quattro pastori sono ridipinti.

La predella, che probabilmente appartenne ad un

[1] In Vischer, op. cit., pag. 383.

altro dipinto, rappresenta storie della vita di San Benedetto. L'esecuzione tecnica è peraltro la medesima di quella della Natività.

Cortona. Coro della chiesa di San Francesco. — È ivi rappresentata la Vergine col Divin Figliuolo fra i Santi Antonio, Michele, Bernardino e Bonaventura. Il dipinto ha tre fenditure, e anch'esso, come il precedente, è uscito dalla bottega di Luca, ma è migliore di quello.

Cortona. Ospedale. — Negli appartamenti del Rettore v'è un dipinto rappresentante la Circoncisione, con diciannove figure. Alcune teste sono ritoccate. Sembra eseguito nella bottega di Luca da uno dei suoi aiuti.

Migliore è una predella, con storie cavate dalla leggenda di Sant'Antonio da Padova.

Milano. Brera, Galleria Oggiono. — Vi si vede una predella in cui sono rappresentanti fatti dalla vita di Santa Cristina. Ricorda molto la maniera del Signorelli, ma l'esecuzione tecnica è inferiore a quella del maestro.

Irlanda. Marchese di Lothian. — Tavola arcuata nella quale sono San Pietro e Santo Stefano in figure di grandezza naturale. Il disegno è manierato; difettose sono le forme e poco accurate le estremità. È una rozza pittura a tempera della scuola del Signorelli, ma ben conservata.

Oxford. Galleria dell'Università. — Le seguenti pitture, donate dal sig. W. Fox Strangways, sono attribuite a Luca Signorelli: — Una Salutazione Angelica in piccola tavola condotta da qualche imitatore umbro di Gentile da Fabriano. Un San Paolo, figura di dimensioni circa la metà del naturale, eseguita dal ferrarese Marco Zoppo. Una Sacra Famiglia, tondo, opera debole di un artista posteriore a Lorenzo di Credi. Il colore e

l'esecuzione tecnica di questa pittura ricordano Piero di Cosimo.

Le due seguenti pitture apparterrebbero, secondo le iscrizioni che vi si leggono, a un Luce Signorelli, e venivano erroneamente indicate come opere del nostro Luca.

Genova. Al Terragio. — Pittura appartenente al dottore Ettore Costa. La Vergine che adora il Bambino, con San Giuseppe e quattro Angeli. In distanza stanno i pastori a'quali l'Angelo annunzia la Nascita del Messia. In un cartellino apposto ad un pilastro si legge: LUCE OPUS. Originariamente la pittura a olio era su tavola, ma fu restaurata.

Milano. Professor Molteni. — Anche questa pittura a olio, su tavola, rappresenta la Vergine col Putto, San Giuseppe e un Angelo. Ha questa scritta: 1501. LUCE OPUS.

Luca Signorelli usava distinguere i suoi dipinti con la segnatura: LUCA CORTONENSIS O LUCA CORITIUS, e nelle due suaccennate tavole manca il nome della città. Hanno caratteri umbri con un'impronta artistica affine a quella degli aiuti di Luca, e che ricorda, per quanto molto vagamente, la maniera di Luca nel Putto, nell'architettura e nel paese. L'esecuzione tecnica e il colore sono diversi da quelli del maestro, e mancano pure del suo stile e del suo ingegno artistico. Le dette pitture, una delle quali porta, come abbiamo detto, la data del 1501 (e cioè del tempo in cui Luca era nella pienezza del suo genio e della sua attività) sembrano opera d'un artista di assai scarso merito, che portava il nome di Luce, appartenente alla scuola umbra, ma che difettava della grandiosità, per quanto limitata, che pur sempre si ritrova nel meno abile degli aiuti del Signorelli.

PROSPETTO CRONOLOGICO

DELLA VITA E DELLE OPERE DI LUCA SIGNORELLI.[1]

1441 (poco dopo). — Nasce Luca da Egidio di Luça di Ventura Signorelli.

1470. — Dipinge le tavole e il cappello dell'organo nella chiesa delle Laudi di Cortona.

1472. — Dipinge in San Lorenzo d'Arezzo.

1474 (novembre). — Termina l'affresco nella torre del Comune di Città di Castello, con Nostra Donna seduta, San Girolamo e San Paolo ai lati: guastato prima dalle intemperie, finito di rovinare dal terremoto del 1789.

1479, 6 settembre. — È tratto del Consiglio dei XVIII di Cortona.

1479, 28 novembre. — È tratto de' Conservatori degli Ordinamenti del Comune.

1480. — De' Priori, pe' mesi di marzo e aprile.

1480, 26 agosto. — Del Consiglio Generale.

1481, 25 agosto. — Del Consiglio Generale.

1482. — L'Adorazione dei Magi, già in Sant'Agostino di Città di Castello, ed ora nel Louvre.

1484. — Tavola per il vescovo Vagnucci, nel duomo di Perugia.

1484. — È mandato a Gubbio per chiamare Francesco di Giorgio Martini, architetto senese, perchè dia il disegno per la chiesa del Calcinaio presso Cortona. A '17 di giugno ne ebbe in mercede lire 17. 7. 6.

1484. — Finisce le pitture della cappella Sistina.

1485, 10 gennaio. — Si obbliga di dipingere una cappella in Sant'Agata di Spoleto; opera che poi, a quanto pare, non ebbe altrimenti effetto.

[1] Per la compilazione di questo Prospetto Cronologico ci siamo valsi delle indicazioni del Mancini, nelle sue *Notizie sulla chiesa del Calcinaio e sui diritti che vi ha il Comune di Cortona* (Cortona, Bimbi, 1868) riferite nel Vasari edito dal Sansoni, e dell'opera, già citata, del Vischer.

1485, 22 febbraio. — Del Consiglio dei XVIII.

1485, 22 agosto. — Del Consiglio Generale.

1486. — Dei Priori pei mesi di gennaio e febbraio.

1488, 6 luglio. — Per la somma virtù con la quale dipingeva il vessillo della B. V., è fatto cittadino di Città di Castello, come era suo grande desiderio.

1488. — Risiede nel Supremo Magistrato di Cortona per i due mesi di settembre e ottobre.

1489. Del Consiglio Generale.

1490, 26 ottobre. — Sua istanza, con la quale domanda di non litigare col Comune per cagione d' un terreno da lui comprato in Selva Piana.

1490, 25 dicembre. — È tratto de' Priori pei mesi di gennaio e febbraio.

1490, 27 dicembre. — Antonio suo figliuolo dichiara ai Priori del Comune che Luca non può risedere per esser lontano dalla città oltre quaranta miglia.

1491, 5 gennaio. — È tra gl' invitati a giudicare de' disegni e modelli presentati al concorso della facciata di Santa Maria del Fiore in Firenze. Non v' intervenne, perchè assente.

1491, 23 agosto. — Tratto del Consiglio Generale.

1491. — Tavola coll' Annunziazione nel duomo di Volterra.

1491. — Tavole in San Francesco di Volterra.

1493. — Tavola con l' Adorazione dei Magi per la chiesa di Sant' Agostino a Città di Castello.

1493. — Del Consiglio detto.

1493, 25 agosto. — « Maestro Luca da Cortona depentore deve dare a dì 1° de febbraro ducati 6 d' oro larghi, li quali ha auto suo figliuolo di commissione del Coltore del Dazio.... »

1493, 24 settembre. — Vende per 122 fiorini d' oro a Domenico di Tommaso della Barba da Cortona alcuni pezzi di terra posti nel territorio di Montalla, chiamati *la mucchia, e la via di Montalla*, ed altri nel territorio d' Orsaia detti *la bocca del prato* e *la via da Loghino.*

1494. — Allogazione dello stendardo per la chiesa dello Spirito Santo d' Urbino.

1495. — De' Priori pei mesi di novembre e dicembre.

1496. — Tavoletta della Natività per la chiesa di San Francesco a Città di Castello.

1497. — De' Priori pei mesi di maggio e giugno.

1497, 10 marzo. — De' Revisori degli argenti.

1497. — De' Priori pei mesi di novembre e dicembre.

1497. — Dipinge nel chiostro di Mont' Oliveto di Chiusuri le storie della vita di San Benedetto.

1498. — Finisce la tavola per la cappella dei Bichi in Sant' Agostino di Siena.

1498, 22 febbraio — Del Consiglio Generale.

1499, 5 aprile. — Allogazione degli affreschi nella vôlta della cappella di San Brizio nel duomo di Orvieto.

1500, 27 aprile. — Allogazione delle pareti della predetta cappella.

1500, 21 febbraio. — Del Consiglio suddetto.

1501, 1° maggio. — Luca resta fideiussore ad un cittadino che assume l'ufficio di priore del Comune.

1501. — Sono fatti alcuni pagamenti a Polidoro di Maestro Luca per colori, calcina, abbassatura di ponti della Cappella e parte dei suoi onorarii.

1501, 5 giugno. — Vende a Ventura suo fratello la metà d'una casa che gli spettava per indiviso col detto Ventura, posta in Cortona nel terziere di San Marco, confinata dallo Spedale di San Nicolò, da Pietro detto Scrolla, da Jacopo di Francesco e dalla via del Comune.

1502. — Cristo morto per la chiesa di Santa Margherita di Cortona, ora nella Cattedrale.

1502. — Pagamenti per la pittura della Cappella nuova a Maestro Luca Signorelli per sua mercede.

1502, 21 febbraio. — Del suddetto Consiglio.

1502, 23 giugno. — Tratto de' Priori pei mesi di luglio e agosto, ma non risiede perchè aveva la famiglia assalita dalla peste.

1502. — Dei Priori pei mesi di luglio e agosto.

1502, 23 luglio. — Dona a Paolo di Forzore e a sua figlia Francesca due staia di terreno al Rio di Loreto, appartenenti a Luca come erede di suo figlio Antonio, che lo aveva ricevuto in dote da Nannina figlia di Paolo e prima moglie d' Antonio.

1502. — Dei Priori pei mesi di novembre e dicembre. Essendo assente, il suo nome fu rimesso in borsa.

1504, 23 febbraio. — Del Consiglio dei XVIII.

1504. — De' Priori pei mesi di maggio e giugno.

1504. — Tavola di Santa Maria Maddalena pel duomo d'Orvieto.

1504. — De' Priori pei mesi di maggio e giugno.

1504, 5 dicembre. — Ultimo pagamento per le pitture della cappella di San Brizio nel duomo d' Orvieto.

1505, 21 febbraio. — Del Consiglio Generale.

1505, 1° settembre. — Fideiussore ad un Priore.

1506. — È in Siena, ed ha a fare il cartone della storia del Giudizio di Salomone, per lo spazzo di marmo in Duomo: lavoro che non fu fatto altrimenti.

1506, 27 ottobre. — Fideiussore ad un Priore.
1507, 20 febbraio. — Del suddetto Consiglio.
1507. — Dei Priori pei mesi di luglio e agosto.
1507, 17 dicembre. — Estratto de' discreti della Casa di misericordia.
1507. — Tavola nella chiesa principale di Arcevia.
1508, 23 febbraio. — Del Consiglio dei XVIII.
1508. — De' Priori pei mesi di luglio e agosto.
1508, 5 luglio. — Sebbene fosse dei Priori, viene mandato a Firenze.
1508, 25 agosto. — Del Consiglio Generale.
1508. — È chiamato da Giulio II in Roma per ornare le Camere Vaticane, insieme col Perugino, Pinturicchio e col Bazzi.
1509, 21 febbraio. — De' soprastanti di Santa Margherita.
1509, 1° marzo. — Fideiussore a un prete.
1509, 11 marzo. — Si obbliga di dipingere per 70 fiorini d'oro larghi una tavola per l'altar maggiore della chiesa del Monastero delle Santucce.
1509, 25 agosto. — Del Consiglio dei XVIII.
1509. De' Priori pei mesi di gennaio e febbraio.
1510, 18 agosto. — De' soprastanti alle reliquie del Duomo.
1510. — Pagamenti per la Cappella Nuova.
1511. — Estratto de' Collegi.
1511, 28 agosto. — Del Consiglio Generale.
1511. — De' Priori pei mesi di novembre e dicembre.
1512. — Dipinge la tavola con la Comunione degli Apostoli.
1512, 27 settembre. — Va ambasciatore a Firenze.
1513. — È in Roma, ed ha denari in prestito da Michelangelo Buonarroti. (Vedi le *Lettere di Michelangelo Buonarroti*, pubblicate da G. Milanesi; Firenze, Successori Le Monnier, 1875, pag. 391).
1514, 18 luglio. — De' Riformatori e imborsatore degli Offici.
1514, 25 agosto. — De' Sindaci del capitano di Cortona.
1514, 18 marzo. — Fa testamento, annullando e cassando le donazioni fatte a Gabriella sua figlia, a Mariotto Passerini suo genero e a Bernardina sua nipote, nata dalla Felice sua figlia, e chiamando suoi eredi universali Pier Tommaso suo figliuolo e Giulio figliuolo di Pier Tommaso.
1515, 18 febbraio. — De' Conservatori degli Ordinamenti del Comune.
1515, 12 maggio. — È terminato il lavoro delle portelle dell'organo.
1515. Tavola nella terra di Montone, ora presso l'avv. Giacomo Mancini di Città di Castello.

1515, 25 agosto. — Del Consiglio Generale.

1515, 23 settembre. — Dai Priori di Cortona gli è allogata per 16 fiorini d'oro la pittura delle armi di Silvio Passerini, datario di Leone X, sulla parete dell'atrio del Palazzo pubblico. (GUSTAVO MANCINI, *Notizie della chiesa del Calcinaio di Cortona*).

1515-1516. — Deposto di Croce alla Fratta (oggi Umbertide) di Perugia.

1516, 21 febbraio. — Estratto de' Collegi.

1516, 26 febbraio. — Luca dalla ringhiera parla in Consiglio sopra un affare posto in deliberazione.

1516, 21 maggio. — Del Consiglio Generale; ma è assente.

1516. — De' Priori pei mesi di novembre e dicembre.

1517, 22 febbraio. — Degli stimatori del danno dato.

1517, 23 aprile. — De' soprastanti de' beni di Santa Margherita.

1517, 24 luglio. — Degli ambasciatori per presentare in Roma un dono del Comune al cardinale Passerini.

1517, 26 agosto. — Del Consiglio Generale.

1517, 9 novembre. — È dispensato dal recarsi in Roma come ambasciatore per congratularsi col cardinale Passerini.

1518, 20 febbraio. È tratto de' Collegi.

1518. Tavola già in Sant' Antonio di Pacciano, ora nella Pinacoteca di Perugia.

1519, 19 settembre. — Gli è allogata la tavola per la compagnia di San Girolamo, ora nella chiesa del monastero dello Spirito Santo in Arezzo.

1520, 23 febbraio. — Del Consiglio de' XVIII.

1520. — De' Priori pei mesi di maggio e giugno.

1520, 7 giugno. — Dà il disegno d' un candelabro di legno con lucerna d'ottone per l' altare della Sala maggiore del Consiglio di Cortona.

1520, 25 agosto. — Tratto del Consiglio dei XVIII.

1521, 23 aprile. — Priore della Compagnia di Sant' Antonio.

1521, 27 aprile. — Allogazione di una tavola per lo Spedale della Misericordia di Cortona.

1521, 22 maggio. — I Priori scrivono al cardinale Passerini legato a Perugia che non mandi maestro Pietro Perugino o altri pittori, ai quali potesse aver parlato Luca in Perugia, per stimare la tavola da lui dipinta nella chiesa di Santa Maria della Pieve.

1521, 7 luglio. — Allogazione della tavola pel monastero della SS. Trinità di Cortona, detto delle Contesse.

1521, 15 agosto. — Eletto a far parte della Commissione che deve esaminare se è pericoloso un passaggio nuovo sulla Chiana.

1521, 6 settembre. — De' Pacieri.

1521, 18 settembre. — I Priori di Cortona rimettono nel cardinale Passerini, in Antonio Zaccagnini e in Sebastiano Melli il dichiarare il prezzo della tavola della Fraternita di Santa Maria della Pieve in Duomo. (Mancini, *Notizie*, pag. 93).

1522, 18 febbraio. — Tratto de' Collegi.

1522, 23 aprile. — Priore della Fraternita di San Marco.

1522, 25 agosto — Uno de' Conservatori degli Ordinamenti del Comune e dei Provveditori de' Luoghi pii.

1522. — De' Priori pei mesi di gennaio e febbraio.

1523. — Finisce la tavola di Foiano.

1523, 21 febbraio. — De' Sindaci del Capitano di Cortona.

1523, 24 aprile. — De' Soprastanti della cappella di Santa Margherita.

1523, 14 giugno. — Riceve il prezzo di una tavola per la Collegiata di Foiano.

1523, 23 giugno. — I Priori di Cortona gli danno a fare per la cappella della sala maggiore del Palazzo pubblico una tavola con la disputa di Gesù Cristo nel tempio pel prezzo di 35 fiorini d' oro.

1523, 16 luglio. — Tratto de' Riformatori degli Uffici della Città.

1523, 13 ottobre. — Ultimo suo testamento. — Elegge la sua sepoltura nella chiesa di San Francesco di Cortona, nel sepolcro della sua famiglia.

1523. — Muore tra gli ultimi giorni di novembre e i primi di dicembre. L' 8 dicembre è nominato un altro cittadino a sostituire maestro Luca morto, tra i soprastanti della cappella della Beata Margherita.

1525, 21 febbraio. — È nominato un supplente, in vece di Luca, estratto de' Priori, morto.

1525, 25 agosto. — Luca è estratto del Consiglio Generale, e poichè era morto, è estratto altro nome dalla borsa.

CAPITOLO OTTAVO

DON BARTOLOMMEO DELLA GATTA ABATE DI SAN CLEMENTE

Miniatore e pittore

Il Vasari racconta assai diffusamente la vita e le opere di un Don Bartolommeo della Gatta, abate di San Clemente d'Arezzo, miniatore e pittore; ma il compianto nostro amico Gaetano Milanesi, non sappiamo invero con quanta ragione, nel suo Commentario alla Vita del Biografo aretino, nega che questo artista sia vissuto. [1]

[1] Edizione Sansoni, *Commentario alla Vita di Don Bartolommeo*, abate di San Clemente, tomo III, pag. 227.

Il Milanesi fonda la sua opinione sopra le seguenti ragioni, che noi per sommi capi riassumiamo.

Nessuno, prima del Vasari, ha ricordato questo pittore, e coloro che lo fecero dopo, seguirono passo passo quanto aveva detto il Biografo d'Arezzo; laonde tutta la fede è riposta nel Vasari. Il nome di questo pittore, che il Biografo aretino disse monaco degli Angeli, non si ritrova nell'antico libro manoscritto, dove per alfabeto e secondo i tempi sono registrati i religiosi vestiti in quel monastero. Sotto la lettera *B* si ritrova bensì un Don Bartolommeo di Matteo del popolo di San Romeo, del quale è detto che, essendo di quindici anni, e già nei quattro primi ordini minori, fece professione a' 26 di febbraio 1436 nelle mani di Don Luca, priore; che uscito poi del monastero nel 1439 fu fatto abate di Montemuro nella diocesi di Fiesole, dove morì non si sa in quale anno. Questo Don Bartolommeo non potrebbe essere il nostro pittore, poichè abate di un monastero che non è quello di San Clemente. Parimenti si trovano nel detto manoscritto altri del medesimo nome, ma vi entrarono nel tempo in cui il Della Gatta do-

Sebbene sia indubitato che il Biografo aretino non fu sempre di una scrupolosa esattezza storica, pure noi crediamo che si debba andar molto a rilento nell'ammettere *a priori* che egli siasi talmente lasciato trasportar dalla fantasia, da inventare di sana pianta un pittore che non sia mai vissuto, dilungandosi per parecchie pagine a narrarne la supposta vita. Il fatto che il compianto nostro amico, così illustre e benemerito ricercatore di notizie concernenti la storia dell'arte, non

veva da parecchi anni essere in quella religione. Dunque il Vasari fu inesatto nell'affermare che il nostro pittore si fosse vestito in quel monastero; e altrettanto si deve dire quando lo chiama abate di San Clemente d'Arezzo, perchè de'due abati di San Clemente che si riscontrano in antichi documenti, nessuno porta il nome di Don Bartolommeo e nessuno fu investito di quel grado nel detto monastero in quegli anni in cui, secondo il Vasari, esso era sotto il governo del Della Gatta.

Nè miglior fondamento ha l'asserzione del Vasari che ha fatto del suo Don Bartolommeo un artefice, poichè le opere da lui attribuite al Della Gatta, ci sono buonissime ragioni per ritenerle invece di due o tre pittori vissuti in Arezzo a quel tempo, o usciti dalla scuola di Piero della Francesca, o seguaci del Signorelli.

« È giuocoforza, dopo tutto ciò, che noi veniamo a quest'ultima conclusione, cioè: che nel secolo decimoquinto un religioso miniatore, pittore ed architetto, chiamato Don Bartolommeo della Gatta, non sia mai esistito fuorchè nella fantasia del Vasari, e che perciò un artefice di questo nome debba esser cancellato dalla storia dell'arte italiana.

» Noi prevediamo che questa conclusione così nuova, così contraria alla comune credenza, apparirà a molti tanto ardita, che difficilmente vorranno acconciarsi ad accettarla per ragionevole e vera. Ma dal giudizio loro noi appelliamo a quello della Critica, confidando che essa, udite ed esaminate le nostre ragioni, sarà per dare una sentenza conforme a quello che abbiamo voluto dimostrare. »

Vero è che il medesimo Milanesi (tomo IV, pag. 330, nota 1), aggiunge: « Nel Commentario alla Vita di Don Bartolommeo della Gatta noi abbiamo negato l'esistenza di un artefice di questo nome, in tutto creato dalla fantasia del Vasari. Ma ora per nuove ricerche fatte possiamo affermare, che nel medesimo tempo assegnato dal Vasari al pittore camaldolense visse ed operò un monaco di quel medesimo ordine di nome Pietro, che fu colui che dipinse per la fraternita d'Arezzo la tavola di San Rocco, oggi nel palazzo comunale di quella città, attribuita dal Vasari al suo fantastico Don Bartolommeo. »

Tutta la questione pertanto si ridurrebbe a sapere il perchè di questo nome di Bartolommeo della Gatta essendo ormai fuori di discussione che un Piero, abate di San Clemente d'Arezzo, fu pittore.

trovasse documenti da attestare l'esistenza di questo pittore, non è sufficiente, a parer nostro, per negarla.

Si sono infatti recentemente scoperti alcuni documenti dai quali risulterebbe che questo monaco pittore visse realmente.

Il Vasari nominando questo artefice, ora lo chiama Don Bartolommeo della Gatta, ora Don Piero della Gatta,[1] ma tale incertezza non dipende già, come forse si potrebbe credere, da errore od ignoranza, ma sibbene per chiamare il nostro artista con altro nome più volgarmente conosciuto. Il vero nome di questo artista, fu quello di Pietro Dei, soprannominato Don Bartolommeo della Gatta; e, se questa ipotesi fosse esatta, ben si comprende come il Vasari potesse appiccare al nomignolo Della Gatta il nome vero di Piero.

Certa cosa è che un Don Piero d'Antonio Dei fiorentino, abate di San Clemente d'Arezzo, fu pittore.[2]

[1] Vol. VIII, pag. 13: « di Pietro della Francesca vi era una storia finita, e Luca da Cortona aveva condotta a buon termine una facciata, Don Pietro della Gatta, abate di San Clemente di Arezzo, vi aveva cominciato alcune cose. »

[2] Ciò rilevasi dal seguente documento che troviamo riportato in un articolo (del sig. Niccola Marchi) intitolato *I tesori dell'Arte in Castiglion Fiorentino* (inserito nel Numero Unico a benefizio degli Alunni poveri delle Scuole Elementari in Castiglion Fiorentino 27 marzo 1892), relativo alla allogazione della tavola in cui è figurato San Francesco che riceve le Stimmate, nella chiesa di San Francesco del detto Castiglion Fiorentino:

« In Dei nomine Amen, 1486, die 2 Octobris. Sia noto et manifesto a chi legera o legere odira questa presente scripta come ogi in questo di soprascripto Misser Johanni di Nanni rector della fraternita di Sancta Maria della misericordia di Castiglione *retino* in nome di detta fraternita da et alloca a don Piero d antonio *dei* (casato) da Firenze, Priore al presente di San Ghimento da rezo dell'ordine di Camaldoli affare et havere affare una tavola da altare figurata in nelle Stimmate di Sancto Francesco in questo modo cioè, di larghezza di braccia tre et mezzo con li colonnelli, i quali colonnelli debbano essere acannellati con capitelli intagliati messi a oro, et altezza col la predella et cornicione di braccia quattro et mezzo et cornicione messo aoro et la predella con una *pieta* in mezzo et da ogni canto el segno della

Il Vasari non ci fa conoscer l'anno in cui nacque questo artista, ma quello in cui morì, che sarebbe il 1461, di ottantatre anni. Se ciò fosse vero, il nostro pit-

fraternita. Le qual figure et eresto del lavorio rimette in conscientia et in discrezione del sopradetto priore. La qual tavola debba esser finita per tucto agosto proximo da venire, et per sua fatiga et tucto fornimento apartenente alla detta tavola alle spese di detto priore, del quale fornimento et figure el sopradetto priore deve havere fiorini venticinque larghi doro in oro, et affede di ciò io maestro Michelagnilo di Goro da Castiglione frate di Sancto augustino o fatto questa presente scripta a preghiera delle dette parte, anno mese et di soprascripto de propria mano et ciascheduno di loro se soscriveranno di propria mano.

Io Misser Giovanni di Nanni sopradetto so contento a quanto di sopra si contiene, e a fede di ciò mi so soscritto questo die e anno e mese di mia propria mano.

Io don Piero priore soprascripto sono contento a quanto di sopra si contiene anno e di di sopra.

A dì 2 d'octobre 1486 o ricevuto da Messer Giovanni ducati 3 doro in oro io don piero soprascripto per arra e parte di pagamento.

A dì 26 di agosto 1487 da messer Giovanni soprascripto anne dato a me priore soprascripto dieci ducati doro in oro per la sopradetta tavola.

A dì 22 di settembre 1487 da Messer Giovanni soprascripto o ricevuto ducati dodici doro in oro per resto della tavola della quale o di sopra la scripta. »

Il Marchi, autore dell'articolo, da cui abbiamo tolto il documento, aggiunge nel testo: « Si riporta in calce il documento.., e ciò per comodità di chi scrive la storia dell'arte, ed anche perchè ci fa conoscere il vero nome di Bartolommeo della Gatta (Pietro Dei fiorentino) fino ad ora non conosciuto da nessuno storico della pittura. »

Il signor U. Pasqui ci ha inoltre comunicato le seguenti notizie: « Nel Libro de' Saldi della Fraternita di Santa Maria della Misericordia, vol. 130, c. 30, leggiamo:

(1479) « A Don Piero monaco in santa Maria in gradi fior. sei d'oro larghi il 28 di febraio per sua fatica di dipingniere la figura di santo Roccho nela tavola fatta pei rettori de la fraternita stantiati il 25 febraio l. 34. 15. »

« Nell'atto d'allogazione della tavola per la chiesa di San Francesco di Castiglione è detto: — 1486.... a don Piero d'Antonio Dei di Firenze priore al presente di San Ghimento da Rezo.... (Ghizzi, *Storia della Terra di Castiglione Fiorentino*, vol. III, pag. 183). »

Il sig. Niccola Marchi ci ha inoltre assicurato, che dalle sue indagini fatte nell'Archivio di Stato era in grado di poter affermare, che Bartolommeo della Gatta è un soprannome, e che l'artista di cui trattiamo apparteneva alla celebre famiglia degli orafi fiorentini Dei.

Dei dipinti ricordati nei surriferiti documenti discorreremo a suo luogo.

tore sarebbe nato nell'anno 1378; ma poichè dal documento citato in nota, sappiamo che ai 22 di settembre dell'anno 1487 viveva ancora, e poichè il Vasari medesimo ci narra, che « lasciò imperfetto il tempio della Nostra Donna delle Lacrime, del quale aveva fatto il modello, ed il quale è poi da diversi stato finito; [1] » il quale disegno non poteva essere ordinato prima del 1490, in cui avvenne il miracolo che risvegliò tanta devozione per quella sacra immagine, [2] dobbiamo ammettere che la data della morte dell'abate non fu l'anno indicato, ma bensì del 1491. [3] Ammessa per vera questa data, e ritenuto per vero ciò che il Vasari afferma, cioè che Don Bartolommeo morisse d'ottantatre anni, si dovrebbe concludere che egli nacque nel 1408. [4]

Il Vasari ci narra altresì, che « Costui, il quale fu monaco degli Agnoli di Firenze dell'ordine di Camaldoli, fu nella sua giovinezza, forse per le cagioni che di sopra si dissono nella Vita di Don Lorenzo, [5] miniatore singolarissimo e molto pratico nelle cose del disegno; come di ciò possono far fede le miniature lavorate da lui per i monaci di Santa Fiora e Lucilla nella badia d'Arezzo, ed in particolare un messale che fu donato a Papa Sisto, nel quale era nella prima carta delle segrete una Passione di Cristo bellissima; e quelle parimente sono di sua mano che sono in San Martino, duomo di Lucca. [6]

[1] Vol. V, pagg. 53, 54.

[2] Ivi, nota.

[3] « Lo sbaglio, a parer nostro, è di stampa in ambedue le edizioni; nella prima è scambiato un C con un L; nella seconda, il 9 è posto a rovescio, e fa da 6. » Così gli Annotatori del Vasari, edito dal Sansoni, tomo III, pag. 224, nota 5.

[4] È da sperare che possa ritrovarsi qualche documento che ci faccia sicuri dell'anno della nascita e della morte di questo pittore.

[5] Vedi il vol. II di quest'opera, *Vita di Don Lorenzo Monaco*, pag. 333.

[6] Vol. V, pag. 44. A riguardo di quelle miniature non avendo fatto gli studi o le ricerche necessarie, crediamo opportuno limitarci a

Il Vasari ci narra inoltre, che poco dopo le dette opere, fu a Don Bartolommeo conferita la badia di

riprodurre quanto fu scritto dagli Annotatori del Vasari nella nota apposta al passo surriferito:

« Delle sue miniature per Santa Fiora e Lucilla, nella badia di Arezzo, ignoriamo la sorte. Nel duomo di Lucca abbiamo veduto sette libri corali miniati; i quali se sono del tempo di Don Bartolommeo, sono altresì di maniere diverse; e non possiamo asserire se le miniature di alcuni di essi, siano lavoro di questo monaco, non conoscendo di lui nulla di certo in questo genere per istituirne il confronto. Designiamo alla curiosità degli amatori il Graduale segnato di numero 1, e l'altro di numero 10 con parecchie storie, ed una infinità di figure intere e di busti di santi e martiri. Nella Biblioteca Magliabecchiana è un libro corale che contiene l'uffizio proprio di Sant' Egidio, appartenuto alla chiesa di questo nome, addetta allo Spedale di Santa Maria Nuova. Alla carta prima è una storia di minio che rappresenta Sant' Egidio che fa la limosina ad un pellegrino. Nella carta 10 una grandiosa figura in abito monastico bianco, col pastorale nella sinistra e un libro aperto nella destra. Bella è l'aria della testa con largo stile disegnata; ed assai ricco di schiette e sottili pieghe il partito della veste. Ma quel che è più notabile in questa figura è la severità dell'atteggiamento, mosso con tanta prontezza e con certo andar di linee, che rammenta l' insieme delle figure di Lorenzo Monaco. Cristo risorgente è alla carta 27. Sant' Egidio in abito da vescovo seduto nel faldistorio, sotto un baldacchino, circondato da sei Angeli, due de'quali portano in mano il turibolo e la nave dell' incenso, orna la carta 34. La consecrazione della chiesa di Sant' Egidio, fatta da Martino V, è nella carta 53. Si vede il pontefice, con ai lati due cardinali, e attorno alcuni frati vestiti di bianco, cherici, ecc. In basso della storia è segnato A. D. MCCCCXX, che è l'anno della Sagra. In giro della cornice della iniziale è una scritta allusiva a quella cerimonia. A carte 61 si trova scritto in caratteri alternati d' inchiostro nero e rosso quanto segue: HOSPITALARIUS SER MICHAEL DISPENSAT . CAPELLANUS FR. GUILIELMUS DESCRIBIT . PICTOR BARTOLOMEUS ORNAT . CAMERARIUS ANDREAS SIGNAT . FAMILIARIS ALEXANDER CONSULIT . ANNO DOMINI NOSTRI JHŪ . XP̄I . MILLESIMO QUADRINGENTESIMO XXJ.

» In una postilla del bibliotecario Follini, scritta col lapis nel risguardo dell'asse che copre questo codice, fa il quesito se questo Bartolommeo possa essere *Bartolommeo della Gatta*. Ma noi risponderemo che a questo dubbio del Follini si opporrebbero due ragioni: la prima, è l'età troppo tenera, che, stando a quel che dice il Vasari, avrebbe avuto Don Bartolommeo nel 1421, quando il Codice fu fatto; la seconda, è la mancanza della qualificazione di frate a questo Bartolommeo. Ciò non ostante, non possiamo del tutto escludere la probabilità che questo miniatore possa essere Don Bartolommeo, se si faccia risalire la nascita sua qualche anno prima di quello assegnato dal Vasari (che sarebbe l'anno 1408), e se si consideri ch'egli fu educato

San Clemente d'Arezzo, laonde egli, grato del benefizio, lavorò poi molte cose pel generale di Camaldoli, Mariotto Maldoli aretino. [1] « Venendo poi (così soggiunge) la peste del 1468, per la quale senza molto praticare si stava l'abate, siccome facevano anco molti altri, in casa, si diede a dipignere figure grandi; e vedendo che la cosa secondo il desiderio suo gli riusciva, cominciò a lavorare alcune cose. E la prima fu un San Rocco, che fece in tavola ai rettori della fraternita d'Arezzo, che è oggi nell'udienza dove si ragunano; la quale figura raccomanda alla Nostra Donna il popolo aretino: ed in questo quadro ritrasse la piazza della detta città e la casa pia di quella fraternita con alcuni becchini che tornano da sotterrare i morti. » [2]

Il dipinto su tavola, di cui parla il Vasari, è ora conservato nella Pinacoteca d'Arezzo. [3] Sta il Santo ritto

a quest'arte da Lorenzo Monaco; che tra i lavori di Sant'Egidio, da dove provenne questo, avvene altri non solo somiglianti, ma altresì uno di mano di Don Lorenzo stesso, da noi descritto nelle illustrazioni della vita di lui. »

E l'illustre comm. Milanesi nelle Vite vasariane edite dal Sansoni aggiunse alla detta nota (tomo III, pag. 214) quanto appresso:

« Il Graduale, dov'è l'uffizio di Sant'Egidio, portato nella Magliabecchiana, si trova presentemente nella sala dei libri corali nel Museo di San Marco. L'autore delle sue miniature fu Bartolommeo di Frosino, nato nel 1366 e morto nel 1441. Egli nel 1404 fece alcuni minj nel Messale del cardinale Angelo Acciajuoli, nel quale lavorarono Bartolommeo e Matteo di Filippo Torelli, e Bastiano di Niccolò. Parimente intorno al 1411 miniò altri libri, e fece alcune cose di pittura per la detta chiesa di Sant'Egidio. »

Al che soggiungiamo noi, potersi dare benissimo che l'opera dei libri corali di un miniatore possa facilmente confondersi con quella d'altri educati alla stessa scuola; ma ciò non prova che Bartolommeo della Gatta non potesse essere miniatore (come il Vasari asserisce), e che quindi si dasse al dipingere.

[1] Gli Annotatori al Vasari, edito dal Sansoni, vol. III, pag. 214, avvertono, che il Fortunio (*Historiarum Camaldulensium*, Florentiae, Sermartelli, 1575, in 8º) dice invece che Don Mariotto fu della famiglia aretina degli Allegri, e che governò dal 1454 al 1478.

[2] Vasari, vol. V, pag. 46.

[3] La tavola trovasi nella stanza IV della detta Pinacoteca.

sul piede sinistro tenendo l'altra gamba alquanto piegata e toccando con le dita del piede il pavimento marmoreo a riquadri colorati. Ha le mani giunte a preghiera, e il bordone, con sopra il cappello, appoggiato alla spalla sinistra e in terra.[1] La testa è girata verso la sua destra, rivolta in alto per guardare il cielo, dove apparisce sulle nubi la Madonna a braccia aperte e abbassate, a lui rivolta, e circondata da Serafini e Cherubini. Ai lati della Vergine sono due Angeli ad ali spiegate che tengono alzato il manto.

Nel fondo vedesi una piazza, e a destra una casa, la quale dovrebbe esser quella che il Vasari dice della pia Confraternita, per la quale Don Bartolommeo condusse il dipinto. Alla porta del detto edificio stanno alcune figurine che dovrebbero essere i becchini che tornano da seppellire i morti, dei quali parla lo stesso Biografo aretino.[2]

Il lavoro è eseguito con diligenza e precisione; nè la figura manca di una certa gentilezza di forma e di mossa, ma è alquanto meschina e non bene proporzionata nell' insieme. Il capo e la parte superiore sino ai fianchi sono troppo piccoli in confronto al rimanente della figura. La cosa migliore di questo dipinto è l'appari-

[1] Indossa una corta veste verdastra abbottonata nel mezzo e riunita da cintura a metà della vita. Porta sopra un corto mantello cinerino, che finisce svolazzando intorno alle cosce e dietro la figura. Nude sono le gambe, e in una di esse è visibile il segno della piaga. I calzari gialli lasciano scoperte le dita.

[2] La figura di San Rocco è di grandezza naturale.

La tavola è sempre dentro la sua antica cornice dipinta a fogliami, e con lo stemma della Confraternita.

Sotto ai piedi del Santo leggesi questa scritta: TEMPORE. SPECTABILIUM. VIRORUM. RECTORUM. GUIDI ANTONII DE CAMAJANIS. SER BAPTISTE CATENACI DE CATENACIIS. TOME RINALDI DE GOZARIS. SER PAULI NICOLAI DE GALLIS. JOHANNIS VINCENTII DE IUDICIBUS. SER BAPTISTE JOHANNIS COLIS. SER FINI BERNARDINI DE AZZIS. ZACHARIE. SER JOHANNIS BAPTISTE DE LAMBERTIS . MCCCCLXXVIIII.

zione della Vergine fra le nubi, circondata dagli Angeli; gruppo che non difetta di un buon insieme e di mosse belle e pronte. Trattavasi qui di eseguire delle piccole figure (mentre, come si è detto, il santo ha dimensioni naturali), e il pittore educato all'arte del miniare trovavasi più a suo agio in questo gruppo; laonde era naturale che in quello riuscisse meglio.

Il panneggiamento veste la figura con una certa naturalezza e facilità; le carni sono di tinta rossiccio-chiara e le ombre cerulee; i toni dei colori delle vesti alquanto monotoni ed interi, e tutta la pittura manca di vigorìa e di rilievo. Anche dall'esecuzione tecnica si rileva che l'artista era educato all'arte del miniare. Il colore del dipinto si è col tempo prosciugato ed inaridito, ed ha pure qua e là alcuni piccoli ritocchi; ma con tutto ciò può dirsi che la pittura è ancora in buono stato di conservazione.

Il Vasari racconta che Fra Bartolomeo fece « un altro San Rocco, similmente in tavola, nella chiesa di San Pietro; dove ritrasse la città di Arezzo nella forma propria che aveva in quel tempo, molto diversa da quella che è oggi: [1] e un altro, il quale fu molto migliore che i due sopraddetti in una tavola che è nella chiesa della pieve d'Arezzo alla cappella de' Lippi, il quale San Rocco è una bella e rara figura e quasi la meglio che mai facesse, e la testa e le mani non possono essere più belle nè più naturali. » [2]

Questa tavola della cappella de' Lippi crediamo sia quella che vedemmo la prima volta in una delle stanze

[1] « Il San Rocco fatto per la chiesa di San Piero dei PP. Serviti non si trova più in Arezzo. Dicesi che fosse trasportato a Campriano, e che da un pittor dozzinale fossegli dipinto il piviale, onde rappresentasse non più San Rocco, ma San Martino. »

Così gli Annotatori del Vasari, vol. V, pag. 46, nota 2ª.

[2] Vol. V, pag. 46.

del palazzo comunale in Arezzo, e che ora fa parte, essa pure, della Pinacoteca di quella città, nella sala IV, dove trovasi anche l'altro San Rocco.

La figura del Santo, di grandezza naturale, vedesi di profilo col ginocchio sinistro appoggiato in terra e a mani giunte in atto di preghiera, rivolto con gli occhi in alto dove apparisce nostro Signore col vessillo in mano, circondato da Angeli che gettano frecce. Altri Angeli più in basso spezzano le frecce. Nel fondo è figurata la città di Arezzo quale era al tempo del pittore.

Anche in questa tavola si riscontrano forme, caratteri, colorito ed esecuzione tecnica simili all' altro dipinto poc' anzi descritto. [1]

Fece inoltre « nella cappella de' Gozzari, in Vescovado, un San Girolamo in penitenza; il quale essendo magro e raso e con gli occhi fermi attentissimamente nel Crocefisso, e percuotendosi il petto, fa benissimo conoscere quanto l' ardor d' amore in quelle consumatissime carni possa travagliare la virginità. E per quell' opera fece un sasso grandissimo con alcune altre grotte di sassi; fra le rotture delle quali fece di figure piccole molto graziose, alcune storie di quel Santo. » [2]

Il Santo, di grandezza naturale, si presenta a noi di tre quarti, nudo sino circa a metà della figura. È inginocchiato e rivolto alquanto verso il Crocefisso che

[1] Questo dipinto corrisponde alla descrizione che dà il Vasari del San Rocco fatto per la chiesa di San Pietro. Se ammettiamo che quello della detta chiesa (come si asserisce nella nota or ora ricordata) passasse a Campriano, converrebbe altresì ammettere che l' un dipinto fosse copia dell' altro.

[2] Vasari, vol. V, pagg. 46-47. Ed in nota si avverte che « La cappella Gozzari fu atterrata nel 1796 quando s' innalzò la nuova cappella della Madonna del Conforto. Il San Girolamo di Don Bartolommeo fu segato dal muro, e collocato nell' aula Capitolare, dove tuttora si conserva. Innanzi il trasporto, quest' affresco aveva qualche altra storietta nella sommità, che fu levata per adattare il resto al nuovo sito. »

tiene nella mano del braccio sinistro allungato e abbassato. Ha nell' altra mano il sasso col quale sta per percuotersi il petto.

Il fondo è paese montuoso, formato di scogli e grotte, in una delle quali vedesi da lontano, a destra dello spettatore, il Santo con un monaco. Dall' altro lato sono piccole alcune figure che scendono conducendo degli asini ed un cammello.

La pittura ha molto sofferto per restauri, laonde molto ha perduto della sua originalità. Il Santo è una figura magra ed ossuta, di lineamenti ed espressione sgradevoli; ciò crediamo debbasi in gran parte attribuire al ridipinto. Per la stessa ragione, il colorito è di tinta olivastra, giallo-scura, uniforme e monotona; i contorni sono ripresi e le forme più o meno ripassate, come in gran parte è anche la pittura del fondo. Il dipinto ha inoltre una superfice vitrea e lustra, come se vi fosse stata data sopra qualche vernice.

Noi crediamo che sia di don Bartolomeo la pittura murale della lunetta esterna sopra la porta della chiesa di San Bernardo in Arezzo, rappresentante la Visione di San Bernardo, al quale apparisce la Vergine a confortarlo. La qual pittura non si trova ricordata dal Vasari.

È quivi figurata, a sinistra dello spettatore, e sospesa in aria, la Vergine, che si presenta a noi di tre quarti, circondata da una gloria d'Angeli. Tiene nelle mani un libro aperto, appoggiato al seno; ed è rivolta a San Bernardo che le sta di faccia inginocchiato in luogo solitario. Vedesi il Santo di profilo, in atto di scrivere su di un libro che regge dinanzi a sè appoggiato ad un masso, e tiene il calamaio nella mano dell'altro braccio piegato.

A destra della Vergine vi è un Angelo con le brac-

cia conserte al seno, ed un altro dalla parte opposta a mani giunte, essi pure, come la Vergine, rivolti a San Bernardo. Circondano la Vergine alcune teste alate di Angeletti.

Inferiormente, nel mezzo della campagna, dove scorre un fiume che divide, per così dire, il dipinto, sono due monaci inginocchiati con un libro in mano e rivolti alla Vergine. Il fondo è formato da rocce, a guisa di muraglia in forma circolare, tra le quali spuntano dell'erbe, e al disopra vedesi il cielo azzurro.

Ai lati della lunetta vi sono due tondi: in uno è figurata la Vergine, nell'altro l'Angelo ad essa rivolto, in mezze figure. [1]

Buona è la disposizione delle figure (poco minori del naturale) in questo affresco. I tipi, i lineamenti, i caratteri e le mosse delle figure non mancano di gentilezza, sebbene abbiano una certa povertà di forme; il disegno e l'esecuzione tecnica sono molto diligenti, accurati e precisi.

Il colore nelle carni è alquanto rossiccio, e nelle vesti un po' uguale e monotono. Il modo di panneggiare e di render le forme e i particolari, ricordano in tutto l'arte delle due figure di San Rocco ora nella Pinacoteca di Arezzo. A noi sembra che tutto concorra a dimostrare che ne fu autore Bartolomeo della Gatta.

In Castiglione Aretino, nella chiesa di San Francesco, si conserva la tavola, con figure di grandezza naturale, rappresentante San Francesco che riceve le Stimmate, di cui abbiamo già riportato in nota i documenti relativi. Questa pittura, i cui caratteri sono

[1] Presso San Bernardo, sopra un rialzo di terra e pietre verdeggianti, veggonsi dei libri. Il dipinto ha molto sofferto e in alcune parti, come per esempio a sinistra dello spettatore, è mancante, in altre è indebolito. L'intonaco si è qua e là alzato e minaccia di cadere.

quelli di Bartolomeo della Gatta, non è menzionata dal Vasari.

Quando parlammo di questo dipinto attribuendolo a Bartolomeo, non sapevamo che fosse condotto dal nostro pittore tra l'anno 1486 e il 1487, essendo stato pagato il 22 di settembre di quell'anno. Nell'atto di allogazione si accenna al cornicione messo a oro e alla predella, in cui doveva essere rappresentata nel mezzo una Pietà, e ai lati il segno della Confraternita, ma l'una e l'altra non vi sono più. La tavola trovasi a sinistra entrando in chiesa.

Nel mezzo è figurato sul davanti San Francesco che, veduto da noi di tre quarti, si muove animato col capo e lo sguardo rivolti al Redentore, che gli appare in cielo sospeso in aria e crocefisso fra Cherubini e Serafini, imprimendo nelle mani, nel costato e nei piedi di esso Santo le Stimmate con raggi che partono dalle mani, dal costato e dai piedi del Salvatore. Il Santo ha aperta la mano del braccio sinistro semipiegato, e pure aperta è la mano dell'altro braccio disteso ed abbassato. Ha la gamba destra distesa indietro e tocca con le sole dita del piede il terreno, mentre appoggia fortemente in avanti l'altro piede, spingendosi con la figura innanzi violentemente.

Da un lato, ma dinanzi al Santo, alla destra dello spettatore, vedesi di tre quarti un frate inginocchiato col braccio sinistro in basso, tenendo con la mano appoggiata alla gamba un libro e portando l'altra alla fronte per ripararsi dallo splendore celeste. È rivolto a guardare l'apparizione del Crocefisso.

Da un lato, dietro a San Francesco, v'è un grosso tronco d'albero con un ramo che sorge rigoglioso, e da cui partono altri rami con foglie verdeggianti, sopra uno dei quali sta un corvo. Altri alberi veggonsi dal-

l' altro lato del Santo, ma alquanto più discosti. Il fondo montuoso è formato da grandi massi di pietra l' uno sull' altro, e tra questi spuntano qua e là delle erbe e degli arbusti pure verdeggianti; in mezzo è un cervo.

Le figure, come già fu detto, sono di grandezza naturale, lunghe e un po' magre di forme. Si nota un progresso nell' arte del nostro pittore, specialmente nel modo come sono disposte le congiunture delle membra e le estremità, nelle forme delle mani e dei piedi, che sono, più dei precedenti dipinti, conformi al vero. Le figure hanno maggiore movimento e vita, ma non sono prive di una certa esagerazione. Il Cristo crocefisso ricorda alquanto nella mossa e nelle forme il fare ardito di Luca Signorelli: il colorito è in generale di tinta giallognola, e il tutto è ripassato con tratti di colore, dati tutti nella stessa direzione, l' uno presso all' altro come nell' arte del miniare. Le vesti, gli alberi e gli accessori sono lumeggiati con l' oro.

Una tavola dipinta a tempera da Don Bartolomeo della Gatta è così ricordata dal Vasari: « a Castiglione Aretino, nella pieve di San Giuliano, ... alla cappella dell' altar maggiore, dove è una Nostra Donna bellissima, e San Giuliano e San Michelagnolo, figure molto ben lavorate e condotte; e massimamente il San Giuliano, perchè avendo affissati gli occhi al Cristo, che è in collo alla Nostra Donna, pare che molto s' affligga d' aver ucciso il padre e la madre. » [1]

La tavola stette sull' altar maggiore sino al 1576, [2] ed ora vedesi sopra quello a destra entrando in chiesa.

In questo dipinto, con figure di grandezza naturale, vedesi la Vergine seduta in trono, collocato sopra un alto basamento, che tiene disteso in senso

[1] Vol. V, pag. 48.
[2] Vasari, ivi, nota 5ª.

trasversale sulle sue ginocchia il divino Figliuolo collocato di fianco allo spettatore.

La Vergine, con le braccia abbassate, stringe a metà della vita il Putto tenendo le dita unite come a preghiera, e rivolta con lo sguardo verso il divino Figliuolo che dorme placidamente. Intorno al trono su cui sta Nostra Donna, v' è una gloria di teste alate di Angeletti, e da un lato, a sinistra dello spettatore, sta San Pietro, e dall'altro San Paolo, l'uno e l'altro rivolti reverenti verso il gruppo della Vergine col Putto.

Più in basso, sotto San Pietro, vedesi di profilo San Giuliano inginocchiato, con le braccia incrociate al petto e rivolto con la testa e con gli occhi alla Vergine col Putto. Dall'altro lato trovasi San Michele Arcangelo, che si presenta di fronte a noi, ritto in piedi, tenendo con la mano del braccio destro allungato l'asta della lancia, la cui punta sta confitta entro le fauci del drago, che si divincola sotto i suoi piedi. Nel mezzo sopra il pavimento marmoreo sono di faccia due fanciulli seduti, appoggiati con le spalle alla base del trono, l'uno presso l'altro, ambedue con fiori in mano.

Il fondo della tavola è dorato. Sulla base del trono si legge la seguente iscrizione, in parte mancante nel mezzo e dall'alto al basso di alcune lettere:

CRISTIAN . . . . . PIERO DI CE
CHO M . . . . . SCALCHO DA
CASTIGL . . . . . RETINO
M CLXXXVI

che secondo noi dovrebbe essere così completata:

CRISTIAN DI PIERO DI CE-
CHO MINISCALCHO DA
CASTIGLION ARETINO
MCCCCLXXXVI

Quella striscia mancante nel mezzo della scritta (dalla quale sappiamo chi allogò la pittura a Don Bartolomeo Della Gatta e l'anno in cui fu condotta, cioè nel 1486), taglia anche i due Putti che vi sono dipinti sotto, e la tavola fino alla sua estremità inferiore.

In questo dipinto si riscontra un progresso in confronto con i precedenti; le figure sono meglio proporzionate; le forme, le estremità, le congiunture delle membra e le dita sono rese con maggiore naturalezza, ma con forme alquanto angolose ed ossute.

Il dettaglio è fatto con linea rientrante; alquanto trite e di forme angolose sono le pieghe delle vesti; le carni rossiccie di tinta e verdastro-scure le ombre, che difettano un po' delle mezze tinte. I colori delle vesti non mancano di vigoria, ma sono alquanto monotoni ed uniformi. L'esecuzione tecnica è molto accurata, e la pittura si vede ripassata con tratti di colore. Oltre il fondo che è dorato, sono pure lumeggiati con oro gli accessori e le vesti. Tutto indica qui il lavoro di un pittore educato all'arte del miniare. Le figure migliori del dipinto sono la Vergine e il Gesù dormiente che ha forme rotondeggianti e lineamenti regolari, sebbene la sua posa non sia punto naturale.

La figura del San Giuliano ha mossa pronta e facile; i caratteri, i tipi, le forme, lo stile delle pieghe e l'esecuzione tecnica ci fanno supporre che siano lavoro di Bartolomeo della Gatta anche le figure già ricordate, che trovansi sul davanti e nel mezzo del dipinto del Signorelli nella cappella Sistina; le quali figure mostrano un'arte ed una maniera inferiore a quella del Signorelli.[1]

Nella sagrestia capitolare della stessa Collegiata abbiamo veduto, ridotta in tanti quadretti, la predella di questa tavola con piccole storie della vita di San Giu-

[1] Vedi più indietro *Vita del Signorelli*, pag. 453.

liano. Le figure della detta predella sono di piccole dimensioni, e perciò Don Bartolomeo, abituato com'era all'arte del miniare, trovò questo lavoro più confacente alla sua educazione artistica, ond'è che la composizione ha figure bene ordinate che non mancano di vita e movimento; ma il disegno è alquanto crudo, come nella tavola alla quale apparteneva questo gradino, già ricordata in chiesa. Nelle dette piccole storie della vita di San Giuliano, più che nella tavola suddetta, mostra Don Bartolomeo di ricordare alquanto la maniera di Luca. La qual cosa si spiega pensando, che tanto questa tavola quanto l'altra poc'anzi ricordata, rappresentante San Francesco stimmatizzato, furono eseguite nell'anno 1486, cioè dopo che Don Bartolomeo della Gatta era stato in Roma col Signorelli a dipingere nella cappella Sistina.

Abbiamo in questa stessa sagrestia un altro dipinto di Don Bartolomeo rappresentante San Michele Arcangelo (figura di grandezza naturale) coperto dell'armatura, che si presenta a noi di fronte. Sta ritto in piedi sopra il drago che calpesta; tiene la mano sinistra sulla spada al fianco, e con l'altra alzata imparte la benedizione ad un fanciullo in fasce che è in braccio ad una donna. Si presenta questa parimente di faccia ma genuflessa, alla destra dell'Arcangelo.

La pittura è poco attraente e alquanto goffa la veste di San Michele. I lineamenti, i caratteri e le forme dell'Arcangelo ricordano la maniera d'un debole imitatore di Piero della Francesca e del suo discepolo Luca; ma con arte ben inferiore a quella dei detti due maestri. Anche la donna col fanciullo rammenta un po' la scuola umbra e pare lavoro di un debole imitatore di Pietro Perugino. [1]

[1] Il Vasari (vol. V, pag. 48) racconta: « Similmente, in una cappella poco di sotto, è di sua mano un portello che soleva stare a un

Abbiamo altrove accennato alla parte che ebbe Bartolomeo della Gatta nei lavori della cappella Sistina.[1] Come fu già detto al principio di questa Vita, è probabile che il nostro pittore morisse nel 1491.

Tranne le poche opere del nostro pittore da noi ricordate, nulla più rimane, per quanto ne sappiamo, delle molte altre che il Vasari ricorda.[2]

Il qual Vasari (vol. V, pag. 49) racconta che Bartolomeo « lasciò suo discepolo nella pittura Matteo Lappoli, aretino, che fu valente e pratico dipintore »; in altro luogo (vol. V, pag. 51) ci dice che « fu discepolo similmente dell'abate di San Clemente un frate de'Servi, Aretino ».[3]

Altro suo discepolo fu Domenico Pecori, senza dubbio poco noto fuori di Arezzo.[4] I dipinti che di lui si conoscono lo rivelano pittore di assai poco valore, con caratteri misti delle maniere del Della Gatta, del Signorelli e del Perugino.

Degna di nota è peraltro la sua Adorazione della

organo vecchio, nel quale è dipinto un San Michele, tenuto cosa meravigliosa, ed in braccio d'una donna, un putto fasciato che par vivo. »

A dire il vero non possiamo comprendere l'elogio che fa il Vasari di questo dipinto, poichè esso è tutt'altro che bello.

Gli Annotatori delle Vite, nella nota 6ª ci dicono: « V'è effigiato San Michele e Teodora Visconti, moglie del Portaggioia Castiglionese, che presenta a San Michele il suo figliuolo. »

Abbiamo osservato che dal lato della donna è dipinto lo stemma dei Visconti con la scritta: LAURENTIA FECIT FIERI; il che dimostra come la moglie del Portaggiosi o Portagioia (così chiamato nella nota 5ª a pag. 218 del tomo III del Vasari edito dal Sansoni) si chiamava Lorenza e non Teodora.

[1] Vedi indietro *Vita di Luca Signorelli*, pag. 553.

[2] Al Borgo San Sepolcro si attribuisce a Don Bartolommeo la pittura nell'interno del Duomo dentro la nicchia di un altare, nella qual pittura sono figurati vari Santi che adorano Cristo.

Non trovando nei nostri appunti notizia di questo dipinto, non possiamo dirne nulla.

[3] Nulla più si conserva delle pitture di questi artisti.

[4] Vasari, vol. V, pag. 51.

Vergine nella sagrestia della Pieve e il bel modo con cui il Putto è tenuto in grembo dalla divina Madre, mentre essa, circondata da una gloria di Cherubini, guarda in basso quattro Santi che si trovano sotto un portico.[1]

La Vergine della Grazia in Santa Maria della Pieve è una composizione confusa e monotona nelle sue tinte pallide; la rendono poco attraente il disegno secco e difettoso e la mancanza di rilievo.[2]

Non è da meravigliarsi che il Pecori abbia richiesto l'aiuto di un disegnatore di maggior esperienza della sua nella pittura della Circoncisione in Sant'Agostino. Il solo fatto che un artista obbligato a trattare un soggetto che richiedeva dei dettagli architettonici, chiedesse ad un altro di aiutarlo a disegnare la prospettiva di un interno, non sarebbe sufficiente per provare che egli fosse scarso di abilità. Ma in questa opera che contiene molte figure disposte dinanzi ad un altare sul quale giace il fanciullo, e dietro a lui sta Simeone, l'artista non ha fatto alcun tentativo per compensare con l'atmosfera i difetti della prospettiva lineare. Difetta il dipinto di chiaroscuro.

Le figure grette sono disegnate con contorni che dimostrano l'insufficente studio del nudo; le loro espressioni poco naturali ricordano quelle delle opere più

1 Originariamente era nella chiesa di Sant' Antonio e si trova menzionata dal Vasari (vol. V, pag. 51). È una pittura nera, forse oscurata dai restauri. Le quattro figure ehe stanno sotto il portico sono i Santi Satiro, Lorentino, Pergentino e Donato. La Vergine ha le mani giunte a preghiera.

2 L'Eterno fra due Angeli scaglia delle frecce che si finge siano impedite dal manto della Vergine, sotto le cui pieghe stanno inginocchiati i fedeli dei due sessi; gli uomini a destra, sotto il patrocinio di un Santo vescovo che calpesta un drago, e le donne a sinistra, sotto quello di San Marco. La pittura è a olio su tavola. La composizione è una riproduzione di quella di Parri Spinelli. Il Vasari dice che il Pecori, nell'esecuzione di quest' opera, fu aiutato da uno spagnuolo. [Vol. V, pagg. 51-52).

scadenti di Tiberio d'Assisi condotte secondo lo stile peruginesco.

Le carni sono di color grigio bronzeo, con leggiere ombre ad alta superficie: una ornamentazione senza gusto copre gli archi e il soffitto del tempio in cui avviene la cerimonia. [1]

L'artista che si crede eseguisse la prospettiva per il Pecori è Niccolò Soggi,[2] il quale più tardi dipinse per il Pecori stesso, di cui era amico, una Vergine della Grazia, pittura appesa ad un baldacchino della Confraternita di Arezzo. Questo baldacchino s'incendiò in San Francesco durante una funzione religiosa.

Vedendo come il Soggi diede così frequente aiuto al Pecori, possiamo domandarci se egli fosse l'artista da cui lo stesso Pecori prese quanto di peruginesco si riscontra nel suo stile, poichè il Vasari afferma che il Soggi fu discepolo del Perugino in Firenze.[3]

Senza addentrarci in siffatta questione, basti notare che il Soggi ha l'impronta locale aretina commista ad una tal quale maniera umbra del Perugino; ma la sua abilità non giustifica ciò che il Vasari afferma, dicendo che dopo Raffaello nessuno fu più studioso e diligente di lui.[4]

Questo pittore è di ben poco superiore al Pecori. La sua vita si connette a quella del Pecori stesso, poichè contiene fatti che ci fanno conoscere il tempo in cui questi artisti lavoravano.

Egli nacque in Arezzo nel 1480,[5] ma fu ben presto

[1] Questa pittura è mentovata dal Vasari (vol. V, pag. 52, e vol. X, pag. 211) e fu eseguita per la Confraternita della Trinità.

[2] Vasari, ivi.

[3] Vasari, vol. X, pag. 209.

[4] Vol. X, pag. 209.

[5] Questa data è tolta da una denunzia al Catasto del 1480-81 fatta da Donato di Jacopo Soggi in Firenze. Egli espose che Niccolò aveva allora un anno. (Vedi Tavola alfab. cit.)

condotto in Firenze dove studiò nel Giardino dei Medici.[1] Dopo aver dato prova colà del suo valore nell'arte, fu mandato da suo padre (1512) a Roma sotto il patronato del cardinale del Monte, pel quale colorì stemmi e altre cose con vario successo.[2] Per lungo tempo stette ai servigi di quel prelato e lo accompagnò a Arezzo, dove prese dimora e molto lavorò per le chiese e per le confraternite di quella città.[3] La protezione del Cardinale fu quella che gli procurò due commissioni (1522) da parte di Baldo Magini, cubicolario del papa Giulio II, che aveva cominciato a far eseguire opere di qualche importanza nella chiesa della Madonna delle Carceri in Prato. E là ebbe la presunzione di misurarsi con Andrea del Sarto, proponendogli di scommettere qualunque somma che egli lo vincerebbe nella pittura di qualunque soggetto. Al che sdegnosamente Andrea gli rispose, che egli scommettesse invece col suo garzone Puligo.[4] Il favore di Baldo Magini era comunque una prova contro queste beffe, e il Soggi rimase in Prato fino a che ebbe condotto a termine un quadro d'altare[5] ed un ritratto del suo mecenate. Tornato il Soggi a Firenze, incontrò vive inimicizie negli amici di Andrea del Sarto.[6] La qualità che il Pecori aveva in lui apprezzato a Arezzo gli fu

[1] Vasari, vol. VII, 205.

[2] Le armi di Leone X furono da lui poste sulla facciata del palazzo del Cardinale, ed egli eseguì due pitture rappresentanti Santa Prassede martire, e la Sacra Famiglia, già da tempo perdute. (Vasari, vol. X, pagg: 210-11).

[3] Ivi, pagg. 210-11.

[4] Vasari vol. cit. pag. 213, e *Comm.*, pag. 221, nonchè il vol. VIII, pag. 283.

[5] La tavola gli fu allogata nell'agosto 1522, e il contratto trovasi riportato nel *Comm.* del Guasti (Vasari, vol. X, pag. 243). Adornava l'altare eseguito da Antonio da San Gallo nella chiesa della Madonna delle Carceri, ma è da tempo perduta.

[6] Vasari, vol. X, pag. 214.

utile per un certo tempo in Firenze, avendo eseguito la prospettiva in un quadro rappresentante l'Annunziazione fatta a Giovanni Francesco Rustici;[1] ma non potè resistere a lungo contro l'antagonismo di numerosi maestri più di lui valenti. Dopo il 1527 dimorò per lo più in Arezzo, dove dipinse a fresco per la compagnia della Nunziata,[2] nel convento delle Murate,[3] in San Benedetto,[4] oltre a varie altre tele e tavole. Quando fu recitata la commedia degl' Intronati nel 1534 presente Alessandro de' Medici, egli fu incaricato di eseguirne le decorazioni.[5] Con gli anni la sua fortuna andò declinando, laonde si recò a Milano intorno al 1546, sperando d'essere aiutato di vitto e di lavoro dal suo discepolo Giuntalodi. Necessariamente le sue speranze dovevano riuscir vane, poichè il Giuntalodi che non avrebbe potuto mai farsi largo se non con quell'arte che egli aveva appresa dal Soggi, si rifiutò di aiutare il suo vecchio maestro, sovvenendolo peraltro con piccola somma di danaro.[6] Il Soggi, tornò quindi a peregrinare di nuovo; si recò a Roma, quando nel 1550 fu creato papa Giulio III, e da lui ebbe alcune commissioni,[7] ma l'anno dopo ritornò in Arezzo dove morì e fu convenientemente seppellito in San Domenico.[8]

[1] Vasari, vol. XII, pag. 4.

[2] Gli affreschi della Nunziata in Arezzo sono nascosti dalla calcina. Furono eseguiti intorno agli anni 1527-30, poichè il Vasari gli dice coloriti nel tempo in cui il Lappoli e il Rosso vennero da Roma in Arezzo, e quando questi precipitosamente lasciò nel 1530 quella città. (Vedi Vasari, vol. IX, pag. 75; vol. X, pagg. 204 e 215).

[3] Si dice che l'affresco alle Murate rappresenti una Pietà. (Vasari, vol. X, pag. 215). Non può essere veduto dai profani a cagione della rigorosa custodia con cui si tengono i carcerati.

[4] Idem, vol. X, pag. 204.

[5] Idem, vol. X, pag. 218.

[6] Il Guasti scagiona il Giuntalodi dall'accusa d'ingratitudine verso il Soggi. (Vedi il suo *Comm.* nel Vasari, vol. X, pag. 220).

[7] Vasari, vol. X, pag. 216. I detti affreschi sono periti.

[8] Idem, vol. X, pagg. 218-19.

Fra le pitture condotte a termine dal Soggi durante la sua prima dimora in Arezzo, quella rappresentante la Natività (che originariamente conservavasi nella chiesa della Madonna delle Lagrime, ed ora è in quella della SS. Annunziata della stessa città) può essere indicata come la pittura che ebbe maggiori lodi dal Vasari. [1] V'è scritto l'anno 1522, e rappresenta il Bambino disteso su di un guanciale nel mezzo, sul davanti, fra la Vergine inginocchiata e San Giuseppe. Tre Angeli cantano in cielo, leggendo in un lungo rotolo, e due pastori, le cui teste sembrano ritratti, stanno in piedi dietro alla Vergine, mentre un terzo con le braccia incrociate e con un ginocchio a terra, s' inchina in atto di molta reverenza.

Ciò che è più notevole in questa pittura è un effetto di luce simile ai dipinti dell'Hondthorst, con una tinta bassa rossa e monotona, non rialzata da forti ombre. Il carattere umbro che si nota nelle figure degli Angeli e del pastore inginocchiato non si trova nelle altre figure, chè nelle prime i tipi, le forme angolose e i panneggiamenti sembrano presi dalla prima maniera di Piero della Francesca. L'esecuzione tecnica accurata e paziente è naturalmente collegata alla mancanza di atmosfera. [2]

Una più prossima affinità si può discernere negli avanzi assai danneggiati di un affresco rappresentante la Vergine col Putto e Santi in San Francesco d'Arezzo; ma lo stile locale del Della Gatta e del Pecori si scorge ancora nel disegno meccanico delle figure lunghe e sgraziate che vi sono. [3]

1 Vol. IX, pag. 74, e vol. X, pag. 212.

2 Questa pittura è ricordata dal Vasari (vol. IX, pag. 74 e vol. X, pag. 212). Ha la seguente scritta: FRANC^{S}. D. RICCIARDIS P. C. A. MDXXII. Di recente è stata ripulita, ma con danno della superficie.

3 Sono mancanti alcune parti del contorno nelle figure della Vergine e del Putto, in quella del San Giovanni Battista inginocchiato e

Nel duomo di Prato, il Soggi dovette dar prova di maggior sapere. Dipinse il ritratto di Baldo Magini, ritto in piedi sotto ad un arco, ed in esso il colore è più naturale e il rilievo è migliore del solito. Nella detta pittura è notevole sotto ogni rapporto una maniera più larga e meno imperfetta che nelle pitture di Arezzo;[1] ma ammettendo ciò, sembra poco probabile che egli potesse colorire l'Annunziazione del 1523 (o 1526) che si conserva nello spedale di San Bonifazio in Firenze. Quella pittura ci suggerisce più facilmente il nome del Sogliani, anzichè quello del Soggi,[2] mentre la pittura rappresentante la Vergine col Putto fra due Santi ed Angeli che si trova ai Pitti, rivela caratteri perugini (quali, a cagion d'esempio, quelli del Manni) nelle figure degli Angeli, e una affinità con lo stile del Pecori.[3]

Nella seguente nota abbiamo classificato alcune pitture di poca importanza che trovansi in Arezzo, le quali portano l'impronta della maniera del Soggi e del Pecori.

nell'altra d'un frate ritto in piedi che vedesi a sinistra. Sono parimente quasi perdute tre figure d'Angeli che cantano in cielo, con un lungo rotolo in mano e le figure dei Santi che stanno a destra.

Il Vasari fa menzione di quest'opera (vol. X, pag. 211), che sembra essere stata preparata, come era solito, col verde, e quindi inverniciata.

[1] Al di là dell'arco vedesi il cielo. La figura tiene nella mano sinistra il modello della chiesa di San Fabiano, al quale accenna con la destra. Su di una pietra posta a destra si vede rappresentata in un finto bassorilievo una battaglia. La pittura è ad olio su tavola.

Il Vasari dubita a buon dritto della originalità di una pittura rappresentante la Vergine col Putto fra i Santi Pietro e Girolamo, che trovavasi prima nella chiesa di San Pietro Martire in Prato, e ora è nel coro dei Cappuccini non lungi dalla città. È un'opera assai rozza. (Vol. X, pagg. 213-14).

[2] Sul piedistallo del leggio è scritto: A. D. M. ORATE PRO PICTORE... CCCCCXXIII. (Vedi Vasari, vol. X, pag. 209).

[3] Galleria Pitti, n. 77. Le figure sono meschine, e quella del Putto è pesante e con la testa grossa. Il tono generale è rossiccio, ma potrebbe essere dovuto a restauri.

Arezzo. San Domenico, nella cappella dietro al coro. Vi è figurata Santa Maria Maddalena fra due donne con l'abito domenicano, col fondo di paese. In questa tavola danneggiata, le figure sono meschine e rammentano quelle della Vergine con Santi, opera del Pecori nella sagrestia della Pieve.

Arezzo. Medesima chiesa. — Lunetta sopra la porta esterna della detta chiesa. Sono ivi rappresentati la Vergine col Putto e Serafini, San Domenico e un altro Santo.

Il dipinto somiglia al precedente.

Arezzo. San Michele, chiostro della vecchia Badia di San Fiore, che ora serve di scuola pubblica. Nelle lunette sopra le porte dipinte a fresco sono rappresentati: 1. La Vergine col Putto e due Angeli; 2. due Santi; 3. il Salvatore che benedice. Questi ed altri frammenti risentono alquanto della maniera peruginesca, ma locale e simile a quella del Pecori e del Soggi. Ci è noto che l'ultimo dipinse in questo chiostro un Cristo sul Monte ora perduto. (Vasari, vol. X, pag. 215.)

Arezzo. Duomo. — Un certo numero d'ancone sono appese alle pareti d'un corridore che conduce dal Duomo al Palazzo vescovile. Fra queste ve n'è una con molte figure di Santi ed Angeli, che sull'autorità del Vasari (vol. V, pag. 52) fu ordinata da un Donato Marinelli, e condotta a termine, con l'aiuto del Capanna di Siena, dal Pecori. La pittura potrebbe essere quella descritta dal Biografo aretino, che restaurò l'altare su cui stava (vedi nota 5ª nel Vasari, vol. V. pag. 52); ma non si ha alcuna prova della sua autenticità.

Arezzo. Sant'Agostino. — Un'ancona rappresentante la Vergine col Putto in trono, in una nicchia della detta chiesa, si accosta alla maniera del Pecori (come per esempio negli ornamenti); ma la superficie è molto ri-

dipinta. Un Vescovo ed una Santa Maria Maddalena nel coro della medesima chiesa, parimenti ridipinti, sembrano aver fatto parte di questa pittura.

Si dice che esistano le seguenti opere del Pecori:

Campriano, fuori di Arezzo. — Una Vergine col Putto: i Santi Sebastiano e Fabiano, menzionati dal Vasari (vol. V, pag. 51), come esistente in San Piero d'Arezzo; Badia di San Fiore in Arezzo, giardino, un danneggiato *Noli me tangere*, che trovasi nella cappella dove al presente tiene i suoi utensili il giardiniere (Vasari, vol. V, pag. 52, e nota 4); in Santa Margherita d'Arezzo, un'Annunziazione (Vasari, vol. X, pag. 201).

Le seguenti pitture sono perdute:

Affresco in San Giustino d'Arezzo (Vasari, vol. V, pag. 51); tavole e tele in Sargiano (idem, vol. V, pag. 51); Arezzo, Santa Maria Maddalena, uno Stendardo; Pieve d'Arezzo, una Santa Appollonia (ivi).

Si dice poi che esistano del Soggi le seguenti pitture: Monte Sansavino, compagnia di Santa Maria della Neve, soggetto cavato dalla leggenda della Madonna così denominata (Vasari, vol. X, pag. 212); nello stesso luogo, sull'altare della Madonna delle Vertighe, una Vergine col Cristo e due Santi (ivi, pag. 218); Marciana in Val di Chiana, affresco (ivi, pag. 212-216); Sargiano, Zoccolanti, Assunzione e consegna della Cintola (ivi, pag. 215).

Non esistono più le appresso pitture dello stesso Soggi:

Arezzo, Sant'Agostino, la Vergine della Grazia, affresco, e un San Rocco (Vasari, vol. X, pag. 211-12).

FINE DEL VOLUME.

INDICE DEL VOLUME OTTAVO

Capitolo I. — Benozzo Gozzoli e suoi discepoli Pag. 1-143

Benozzo Gozzoli discese da famiglia di lavoratori di terra e di piccoli possidenti, che dimorava in Sant' Ilario a Colombaio nel Comune della Badia di Settimo (1). — Discepolo di Fra Giovanni Angelico (1). — Sua influenza sui pittori della Scuola umbra (2). — Ragioni della sua inferiorità artistica in paragone del maestro (2). — Seguì l' arte dei pittori naturalisti (2). — Caratteri della sua arte (2-3). — Nacque in Firenze nel 1420 (3). — È uno degli aiuti di Ghiberti (4). – Sua dimora in Roma ed in Orvieto, quale aiuto dell'Angelico (4-5). — Parte da attribuirsi a Benozzo in queste pitture (5-6). — Sue pitture nella chiesa d'Aracoeli in Roma (6-8). — Benozzo si reca in Montefalco (8). — Sue pitture nella chiesa di San Fortunato presso a Montefalco (8-10). — Tavola rappresentante la Vergine che dà la Cintola a San Tommaso, nel Museo Lateranense in Roma (10-11). — Pitture nella chiesa di San Francesco in Montefalco (11-16. — Altre pitture nella detta chiesa (16-21). — Pitture nella chiesa di Sant' Agostino in Montefalco (21-22). — Pitture, ora perdute, nella chiesa di Santa Rosa in Viterbo (22). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e i Santi Giovanni Battista, Pietro, Gerolamo e Paolo (23-25). — Frammento di tavola nella Galleria Della Penna in Perugia, rappresentante la Vergine col Putto (25). — Nel 1459 Benozzo si reca in Firenze a dipingere la cappella del palazzo Medici, ora palazzo Riccardi (25-28). — Pareti della tribuna (28-29). — Dipinge una tavola d'altare per la Compagnia di San Marco (30-31). — Affresco nella chiesa di Sant'Agostino in San Gimignano di Valdelsa, rappresentante San Sebastiano che protegge i Sangimignanesi (32-36). — Storie della vita di Sant'Agostino nella cappella maggiore della detta chiesa in San Gimignano (36-41). — Le Esequie di Sant'Agostino (37-40). — Agostino consegnato al maestro di grammatica (40-42). — Agostino all'Università di Cartagine (42-43). — Santa Monica che prega e benedice il figliuolo (43). — Agostino che ritorna in Italia (43). —

Agostino accolto al suo approdo da un personaggio (43-44). — Agostino che legge nella scuola greca di rettorica e filosofia (44-45). — Agostino che si reca a Milano (45-47). — L'arrivo di Agostino in Milano; il suo incontro con Sant'Ambrogio; l'accoglienza fattagli dall'Imperatore Teodosio (47-49). — Agostino che ascolta l'Omelia di Sant'Ambrogio; Santa Monica che supplica Sant'Ambrogio per la conversione del figlio; Agostino che discute con Sant'Ambrogio sulla falsa dottrina dei Manichei (49-51). — Agostino che legge l'Epistola di San Paolo (51-52). — La Conversione di Agostino (52-53). — L'Apparizione di Gesù; Sant'Agostino che spiega la Regola dell' Ordine, e il Santo che visita gli Eremiti di Montepisano (53-55). — La Morte di Santa Monica (55-57). — Sant'Agostino che benedice il popolo d'Ippona (57-59). — Sant'Agostino che trionfa dell'eretico Fortunato (59). — Sant'Agostino rapito in estasi (59-60). — Scompartimenti della volta (60-62). — Altre pitture nella detta cappella (62-71). — Riceve la commissione di dipingere nella collegiata di San Gimignano il Martirio di San Sebastiano (25 febbraio 1464) (71). — Gli è commesso il lavoro di restauro di alcune parti dell'affresco di Lippo Memmi (22 aprile 1464), e questo lavoro è ultimato nel 1467 (71). — Gli è allogata la pittura da farsi a capo della scala del Consiglio, rappresentante Nostra Donna Annunziata dall'Angelo, ed altri lavori ornamentali (71). — Affresco rappresentante il Martirio di San Sebastiano nella Collegiata di San Gimignano (71-76). — Affresco rappresentante la Vergine portata al cielo dagli Angeli ed altre pitture nella Collegiata di San Gimignano (76-77). — Benozzo Gozzoli è ascritto alla matricola dei Medici e Speziali in Firenze nel 1465 (77-78). — Affresco rappresentante Cristo crocefisso col pellicano, Angeli, la Vergine e Santi nel chiostro della chiesa di Monte Oliveto presso San Gimignano (78-79). — Tavola rappresentante la Vergine, col Putto ed Angeli nel coro della Collegiata di San Gimignano (79-80). — Tavola rappresentante la Vergine, col Putto e Santi nella chiesa di Sant'Andrea presso San Gimignano (80-81). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi in Santa Maria dell'Oro presso Terni (81). — Pitture al Tabernacolo de'Giustiziati nel sobborgo di Certaldo (82-85). — Pitture nel tabernacolo dei conservatori di Santa Chiara presso Castelfiorentino (85-88). — Benozzo scrive a Lorenzo de' Medici pregandolo d'assistere Giovanni di Mugello accusato di furto (88). — Conduce a termine nel 1467 il restauro parziale dell' affresco di Lippo Memmi nel salone del comune di San Gimignano (88-89). — Altre pitture nel palazzo del Comune di San Gimignano (90). — Ai 9 gennaio 1468 a Benozzo sono allogati gli affreschi del Camposanto di

Pisa (90-91). — Affresco rappresentante l' Ebrietà di Noè (92-94). — Affresco rappresentante la maledizione di Cam (94-95). — Affresco rappresentante la costruzione della torre di Babele (95). — Affresco rappresentante l'Adorazione dei Re Magi (96-98). — Affresco rappresentante la Salutazione Angelica (98). — Affresco rappresentante Abramo e gli Adoratori di Belo (98). — Affresco rappresentante Abramo e Lot che vanno in Egitto (98-99). — Affresco rappresentante Abramo vittorioso (99-100). — Affresco rappresentante la partenza di Agar da Abramo (100). — Affresco rappresentante l' incendio di Sodoma e la partenza di Lot (101). — Affresco rappresentante il Sacrifizio di Abramo (101-102). — Affresco rappresentante le Nozze di Rebecca e d' Isacco (102). — Affresco rappresentante la Nascita di Giacobbe e di Esaù (102-103). — Affresco rappresentante le Nozze di Giacobbe e di Rachele (103-104). — Affresco rappresentante l' Innocenza di Giuseppe (104-105). — Affresco rappresentante il Riconoscimento di Giuseppe (105). — Affresco rappresentante l' Infanzia di Mosè (106). — Affresco rappresentante il Passaggio del Mar Rosso (106-107). — Affresco rappresentante Mosè che riceve le Tavole della Legge (107-108). — Affresco rappresentante Datan e Abiron che offrono incensi, ora scomparso (108). — Affresco rappresentante la Verga d'Aronne e il serpente di bronzo (108-109). — Frammenti dell' affresco rappresentante l'Angelo che ferma l' asino di Balaam (109). – Affresco rappresentante la Caduta di Gerico e il gigante Golia (110-111).— Affresco rappresentante la Regina Saba che visita Salomone (111-112). — Gli affreschi del camposanto di Pisa sono ultimati il 2 maggio 1484 (113). — Straordinaria operosità di Benozzo (113-114). — Altre pitture da esso nel frattempo eseguite (114). — Tavola rappresentante la Disputa di San Tomaso d'Aquino ora nel Museo del Louvre (114-115). — Tavola rappresentante la Concezione di Maria Vergine, nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Pisa (115-116). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Pisa (117). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto ed Angeli nel Monastero di Sant'Anna (117-118). — Pitture nel tabernacolo presso Castelfiorentino (118-122). — Tavoletta rappresentante Cristo crocefisso nella chiesa attigua al convento di San Domenico in Pisa (122). — Pittura rappresentante la Crocefissione nel refettorio del Convento di San Domenico in Pisa (122). – Pittura nella chiesa della Spina in Pisa, ora perduto (123). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi in San Lazzaro nei pressi di Pisa (123). — Benozzo lavora negli anni 1492, 1493 per Don Simone di Francesco Marzi da Bibiena (123). — Stima gli affreschi di

Alesso Baldovinetti (124-125). — Morte di Benozzo (125). — Affresco nella cappella della Vergine Maria in Cattedrale in Volterra (125-126). — Affreschi in Zigoli (126). — Pitture nell' Isola Maggiore del Trasimeno (126-127). — Gradino d' altare rappresentante una Pietà nella Galleria degli Ufizi in Firenze (127). — Storie della vita di San Giacinto nella Galleria vaticana (127). — Pittura rappresentante l'Annunziazione dell' Angelo a Maria, nel Museo di Berlino (127). — Tavoletta rappresentante il Ratto di Elena, nella Galleria Nazionale di Londra (127-128). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nel Museo di Colonia (128). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto fra Sant'Antonio abate e San Lorenzo, nella Galleria Esterhazy in Buda-Pest (128-129). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nella Raccolta dei quadri del palazzo comunale di San Gimignano (129). — Quadro rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nella chiesa di San Girolamo presso Volterra (129-130). — Pittura rappresentante la Vergine che allatta il Bambino e Santi, nella Galleria comunale di Prato (130). — Quadro rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Firenze (130). — *Giusto d'Andrea* (130-131). — Nacque nel 1440 e morì nel 1496 (130). — Si mette come garzone nella bottega di Neri di Bicci (130). — Sue peregrinazioni (130-131). — Dipinge con Benozzo Gozzoli nella chiesa di Sant'Agostino in San Gimignano e nel tabernacolo dei Giustiziati in Certaldo (131). — *Zanobi Macchiavelli* (131-136). — È un altro dei discepoli di Benozzo Gozzoli (131). — Nacque nel 1418 da Iacopo di Piero e morì il 7 marzo 1479 (132). — Nel 1475 trovavasi in Pisa (132). — Tavole per la chiesa di Santa Croce in Fossabranda, poco lungi da Pisa, rappresentanti la Vergine Incoronata, e la Vergine col Putto e Santi, le quali si conservano nel Museo del Louvre e nel Museo Civico di Pisa (132-133). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nella Galleria Nazionale d' Irlanda (133-135). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nella Galleria di Lucca (135). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nella Galleria Nazionale di Londra (135-136). — In detta tavola si scorgono i caratteri degli imitatori di Fra Filippo misti a quelli degli imitatori di Giusto d'Andrea e di Zanobi Macchiavelli (136). — È probabile che gli altri aiuti di Benozzo Gozzoli fossero discepoli di ben poco valore artistico, anzi mestieranti dozzinali (136-137). — *Luigi Giani di Portogallo* (137-138). — Tavola rappresentante San Cristoforo col Bambino Gesù seduto sulla spalla sinistra, nella sala dell'Opera del Duomo in Pisa (137-138). — *Pietro Antonio da Foligno* (138). — *Domenico di Michelino* (138-142). — Quadro

nel quale è figurato Dante Alighieri e l'Inferno, il Purgatorio e il Paradiso per l'Opera di Santa Maria del Fiore (139-141). — Affreschi rappresentanti fatti della vita di San Pietro Martire, sulla facciata del Bigallo in Firenze (141). — Tavola nella quale è dipinta una figura di vescovo, in Santa Croce in Firenze (141). — Tavola rappresentante San Bernardino da Siena, in Santa Croce in Firenze (141-142). — Tavola rappresentante i tre Arcangeli con Tobia, nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Firenze (142). — *Zanobi Strozzi* (142-143).

CAPITOLO II. — COSIMO ROSSELLI............. Pag. 144-187

Cosimo di Lorenzo di Filippo di Rossello, più conosciuto col nome di Cosimo Rosselli, nacque nel 1439 (144). — Discepolo di Alesso Baldovinetti e di Neri di Bicci (144). — È un debole imitatore della maniera di Fra Giovanni Angelico, il che fa supporre abbia lavorato con Benozzo Gozzoli, scolaro dell'Angelico (144-145). — Affresco rappresentante la Vestizione del Beato Filippo, nella chiesa dei Servi in Firenze (145-148). — Tavola rappresentante Santa Barbara ed altri Santi, nella Galleria degli antichi maestri nell'Accademia di Belle Arti in Firenze (148-150). — Nicodemo che fabbrica la statua della Santa Croce, nella chiesa di San Martino in Lucca (150-151). — Affreschi nella cappella Sistina in Roma (152-165). — Affresco rappresentante Mosè che spezza le tavole della legge vedendo adorato dal popolo il Vitello d'oro, nella cappella Sistina in Roma (152-155). — Affresco rappresentante il Passaggio del Mar Rosso nella cappella Sistina in Roma (156-157). — Affresco rappresentante Gesù che risana il lebbroso (157-162). — Affresco rappresentante l'ultima Cena degli Apostoli col Salvatore (162-164). — Pitture nella cappella del miracolo del Sacramento in Sant'Ambrogio di Firenze (165-171). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto, S. Giovanni Evangelista ed altri Santi nella chiesa di Santa Maria dei Pazzi in Firenze (171-173). — Tavola rappresentante la Vergine che sale al cielo nella chiesa di Sant'Ambrogio in Firenze (173) — Tavola rappresentante quattro Angeli in adorazione del Bambino, nella chiesa di Sant'Ambrogio in Firenze (173-174). — Tavola rappresentante la Vergine Incoronata nella chiesa di Santa Maria de' Pazzi in Firenze (174-175). — Cosimo Rosselli è chiamato a stimare il lavoro d'Alesso Baldovinetti nella cappella Bongianni Gianfigliazzo (177). — Morte di Cosimo seguìta il 7 gennaio 1507 (178-179). — Egli ebbe a discepolo Fra Bartolommeo della Porta (Bartolommeo di Pagolo del Fattorino) (179-180). — La Salutazione Angelica

nella tavola di Don Lorenzo Monaco rappresentante l'Adorazione dei Re Magi nella Galleria degli Ufizi in Firenze (180). — Tavola rappresentante la Vergine Incoronata nella Galleria degli Ufizi in Firenze (181). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi nella Galleria degli Ufizi in Firenze (181). — Se la tavola rappresentante l'Adorazione dei Re Magi, nella Galleria degli Ufizi in Firenze, fosse di Cosimo, si dovrebbe affermare che egli seguì anche l'arte dei pittori naturalisti di Firenze in quel tempo (181-182). — Pitture nella cappella del vescovo Salutati nella cattedrale di Fiesole (182-183). — Tavola rappresentante la Vergine in gloria nel museo di Berlino (183). — Tondo su tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nel museo di Berlino (183-184). — Tavola rappresentante la Deposizione di Nostro Signore, nel museo di Berlino (184). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nel museo di Berlino (184). — Pittura rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nel museo del Louvre in Parigi (184). — Tavola rappresentante San Girolamo nel deserto, nella Galleria Nazionale di Londra (185). — Tavola rappresentante il Sacrifizio della Messa, nella Galleria Fuller Maitland in Inghilterra (185-187). — Pitture di Cosimo, ora perdute (187).

Capitolo III. — Piero della Francesca ...... Pag. 188–274

Piero di Benedetto dei Franceschi più noto col nome di Piero della Francesca nacque in Borgo a San Sepolcro, probabilmente nell'anno 1406 (188-189). — S'ignora chi fosse il suo primo maestro (189). — Aiuto di Domenico Veneziano nelle pitture di Perugia e di Santa Maria Nuova in Firenze (189). — Mancano notizie della sua vita tra gli anni 1439 e 1451 (189). — Caratteri della sua maniera, e sua eccellenza nella prospettiva lineare e nella proiezione delle ombre (189-193). — L'11 gennaio 1445 prende a fare per la confraternita della Misericordia in Borgo a San Sepolcro la pittura dell'altare (193-199). — Inesatta è la notizia riferitaci dal Vasari che Piero cominciasse a dipingere nella sagrestia di Santa Maria di Loreto, e che lasciasse quella pittura imperfetta per tema della peste (199-200). — Pitture per Sigismondo Pandolfo Malatesta nella chiesa di San Francesco in Rimini (200-202). — Pitture eseguite in Vaticano, nella Camera dell'Eliodoro, distrutte per ordine di Giulio II (202-203). — Tavola per l'altar maggiore della chiesa di Sant'Agostino in Borgo a San Sepolcro allogatagli il 4 ottobre 1454, rappresentante Nostra Donna che sale al cielo con Santi (203-204). — Probabilmente Piero eseguì nel frattempo gli affreschi rappresentanti il Ritrovamento della Croce per

Luigi Bacci, nella cappella maggiore della chiesa di San Francesco in Arezzo, la cui volta era stata incominciata da Lorenzo di Bicci (204-217). — Caratteri delle dette pitture (214-217). — Contratto in data 20 dicembre 1466 per la pittura di uno stendardo allogatogli dalla Compagnia della Nunziata in Arezzo (217). — È probabile che nel frattempo eseguisse anche l'affresco rappresentante San Luigi al Borgo San Sepolcro (217-218). — Affresco rappresentante la Maddalena nel Duomo d'Arezzo (218-219). — Affresco rappresentante San Ludovico vescovo di Tolosa al Borgo San Sepolcro (219). — Dipinge lo stendardo per la Compagnia della Nunziata in Arezzo (219 220). — Probabilmente Piero non si reca a dipingere in Ferrara se non dopo l'anno 1451 (220). — Pitture pel duca Borso in Ferrara (220-221). — Influenza dell'arte di Piero sui pittori ferraresi (221-222). — Piero è considerato come pittore eccellente da Giovanni Santi e da Fra Luca Pacioli (223). — Tavola rappresentante la Flagellazione di Nostro Signore, ora nella sagrestia del Duomo d'Urbino (224-229). — Caratteri di questo dipinto (228-229). — Tavole a sportelli rappresentanti i ritratti di Federico e Battista Sforza, nella Galleria degli Ufizi in Firenze (229-231). — Allegorie sul rovescio di dette tavole (231-234). — Pitture rappresentanti sei apostoli in Urbino, erroneamente attribuite a Piero (234). — Tavoletta rappresentante un tempio rotondo, nella Galleria dell'Istituto di Belle Arti in Urbino (234). — È probabile che in questo tempo Piero avesse terminata la sua opera sul *Trattato della Prospettiva* (234-235). — Tavola, formata di più parti, rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nella Galleria di Perugia (235-238). — Tre tavolette nella Galleria di Perugia, rappresentanti Sant'Antonio che resuscita un fanciullo, Santa Elisabetta che salva un fanciullo caduto nel pozzo e San Francesco che riceve le stimmate, le quali tavolette sono indicate come parti della predella della detta tavola nella Galleria di Perugia (238 nota). — Ritratto su tavola nella Galleria degli Antichi Maestri nell'Accademia di Belle Arti in Venezia (238-240). — Tavola, già parte centrale d'un paliotto, rappresentante il Battesimo di Cristo, nella Galleria Nazionale di Londra (241-242). — Pitture in un palazzo (indicato come luogo di dimora di Piero) di via delle Aggiunte al Borgo San Sepolcro (243-244). — Affresco rappresentante la Resurrezione di Nostro Signore, nel palazzo de' Conservatori (ora Monte Pio) al Borgo San Sepolcro (244-246). — Non sembra vera l'asserzione del Vasari che Piero negli ultimi anni della sua vita divenisse cieco (246). — Sua morte occorsa il 12 ottobre 1492 (247). — La casa situata in via delle Aggiunte al Borgo San Sepolcro assai probabilmente fu costruita sopra suoi

disegni (248). — Ritratto al Borgo San Sepolcro che si afferma rappresentare Piero ed essere stato da lui dipinto (249). — Quattro tavole che rappresentano Santi, in casa del sig. Marini Franceschi, discendente di Piero, in Borgo San Sepolcro (249). – Tavola d'altare rappresentante l'Ascensione della Vergine in S. Maria dei Servi in Borgo San Sepolcro (249). — Tavole rappresentanti San Paolo, Santa Lucia, la Vergine Annunziata, San Domenico e San Giovanni Battista, nella sagrestia della chiesa di Santa Maria dei Servi al Borgo San Sepolcro, attribuita erroneamente a Piero della Francesca (249-251). — Affresco detto della Madonna del Parto, nel cimitero di Monterchi (251-252). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto, nella chiesa di Santa Maria delle Grazie, presso Sinigallia (252-253). — Tavolette rappresentanti la Resurrezione di Nostro Signore e la Presa nell' Orto, in casa Funghini in Arezzo (253-254) — Tavola rappresentante la Vergine Incoronata, in Città di Castello (254). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto, San Giuseppe e Angeli, in casa Marini Franceschi in Borgo dei Greci in Firenze (254-255). — Ritratto di giovane donna nella Galleria degli Ufizi in Firenze (255-256). — Ritratto di donna, in casa Borromeo in Milano (256). — Quadro rappresentante San Bernardino e vari Angeli, nella Pinacoteca di Brera in Milano, erroneamente attribuito a Piero della Francesca (256-256) — Ritratti di donne, uno dei quali si crede ritragga Isotta da Rimini, quarta moglie di Sigismondo Malatesta e l'altro la contessa Palma di Urbino, nella Galleria Nazionale di Londra (257-258). – Tavola rappresentante un ritratto di donna nella Galleria Barker di Londra (258). – Tavola rappresentante un ritratto di giovane, nella Grande Mostra di Manchester, attribuito a Piero della Francesca (258-259). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto, di proprietà D'Azeglio, esposta nel British Institution in Londra (259). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto nella Galleria dell'Università d'Oxford, attribuita a Piero della Francesca (259). — Pittura rappresentante la Madonna col Bambino, San Giovanni Battista ed Angeli, erroneamente attribuita a Piero della Francesca (259). — *Piero Lorentino* (259-266). — Lorentino d'Angelo aretino fu uno dei discepoli di Piero della Francesca (259-262). — Lorentino d'Angelo aretino, Angelo di Lorentino, Agnolo di Lorenzo d'Arezzo, e Lorentino d'Andrea furono assai probabilmente una sola persona (262). — Affresco rappresentante Cristo in croce, la Vergine e San Giovanni Evangelista nella chiesa di San Francesco in Arezzo (262-263). — Altre pitture nella chiesa di San Francesco in Arezzo (264). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nella Pinacoteca d'Arezzo (264-

265). — Tavole rappresentanti San Gaudenzio e Santo Stefano (o San Columato), nella Pinacoteca d'Arezzo (265). — Affresco rappresentante la Vergine col Putto e Santi nel palazzo comunale d'Arezzo (265-266). — *Fra Carnovale* (266-274. — Fra Bartolommeo, altrimenti detto Fra Carnovale fu figlio di Bartolo Corradini e di Michelina (267). — Fiorì verso l'anno 1456 in Urbino (267). — Tavola per la chiesa di Santa Maria delle Monache (267-268). — Tavolette rappresentanti, una di esse, uno Sposalizio e un Battesimo, e l'altra la Nascita di un bambino e nel fondo una chiesa, negli appartamenti del palazzo Barberini in Roma (268-270). — Tavola rappresentante la Madonna col Putto (in cui si ritengono ritratti la duchessa Battista Sforza, moglie di Federico d'Urbino ed un suo bambino) con Federigo d'Urbino e Santi nella Pinacoteca Brera in Milano (270-273). — Tavola rappresentante San Michele Arcangelo, nella Galleria Nazionale di Londra (273-274).

Capitolo IV. — Melozzo da Forlì.......... Pag. 275-315

Il nome di Melozzo si trova tra quelli dei pittori che firmarono l'atto di capitolazione dell'Accademia di San Luca in Roma (275-276). — Melozzo Ambrogi, noto col nome di Melozzo da Forlì, nacque l'8 giugno 1438 e morì nel 1494 (277-278). — Melozzo fu seguace della maniera di Piero della Francesca (278-279). — Valore artistico di Melozzo (279-280). — Non sembra esatta l'asserzione che vorrebbe Melozzo discepolo di Antonino da Forlì (280-281). — Alessandro Sforza commette a Melozzo di trarre una copia di un'immagine della Madonna, per la chiesa di Santa Maria del Popolo in Roma (281-282). — Sue pitture nella Biblioteca vaticana (282-283). — Affresco rappresentante la consegna della Biblioteca vaticana al Platina (284-287). — Affreschi nella cappella detta del Tesoro, nella chiesa della Santa Casa di Loreto (287-294). — Oltre a Sisto IV ed al cardinale Riario, fu anche suo mecenate il conte Gerolamo Riario, che si vuole lo nominasse suo gentiluomo e scudiero (294). — Affresco denominato il Pestapepe, in Forlì (294-295). — Tavola rappresentante il duca d'Urbino col figlio Guidobaldo, nel castello di Windsor (296-298). — Tavola con le allegorie della Rettorica e della Musica, nella Galleria Nazionale di Londra (298-299). — Tavole con le allegorie della Dialettica e della Astronomia, nel Museo di Berlino (300-302). — Tavola ove è raffigurato Guidobaldo duca d'Urbino col figlio, nel palazzo Barberini in Roma (303-307). — Ritratto su tavola, nella Sala del Cambio in Perugia (307). — Affreschi nella chiesa dei SS. Apostoli in Roma (308-315).

Capitolo V. — Marco Palmezzani........... Pag. 316-361

Marco Palmezzani nasce verso il 1456 (316). — Affreschi nella cappella Feo, nella chiesa di San Biagio e Gerolamo in Forlì (316-327). — Tavola nella chiesa degli Zoccolanti in Matelica presso Fabriano, rappresentante la Vergine col Bambino, San Francesco e Santa Caterina (327-329). — Tavola nella chiesa dell' Annunziata, volgarmente detta del Carmine in Forlì, rappresentante Sant' Antonio abate, San Giovanni Battista e San Sebastiano (329-330). — Tavola nell' Orfanotrofio delle Micheline in Faenza, rappresentante la Vergine col Putto, San Michele e Sant'Iacopo (330-333). — Ritratto di Marco Palmezzani nella Pinacoteca comunale di Forlì (335). — Tavola d' altare rappresentante la Vergine seduta in trono col Bambino Gesù, un Angelo, ed altre figure, nella chiesa di San Biagio e Gerolamo in Forlì (335-337). — Quadro rappresentante Cristo che comunica gli Apostoli, nella Pinacoteca comunale di Forlì (337-339). — Tavola rappresentante il Salvatore che porta la Croce, nella Pinacoteca comunale di Forlì (339-340). — Tavola rappresentante l'Annunziazione di Nostra Donna, nella Pinacoteca comunale di Forlì (340-341). — Affresco rappresentante Cristo in croce, nella Pinacoteca comunale di Forlì (341). — Tavola rappresentante l' Annunziazione, nella Pinacoteca comunale di Forlì (341-342). — Ritratto di Caterina Sforza, nella Pinacoteca comunale di Forlì (342-343). — Dipinto rappresentante la Vergine con San Giuseppe ed il Bambino, nella Pinacoteca comunale di Forlì (344). — Tavola rappresentante l' Incontro di Santa Elisabetta con la Vergine, nella chiesa di Sant'Antonio abate in Forlì (344). — Paliotto rappresentante la Concezione della Vergine, nella chiesa di San Mercuriale in Forlì (344-345) — Tavola rappresentante la Vergine adorante il Bambino, nella detta chiesa di San Mercuriale in Forlì (345-346). — Tavola rappresentante Cristo in croce, nella detta chiesa di San Mercuriale in Forlì (346). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto, nella chiesa della SS. Trinità in Forlì (346-347). — Tavola rappresentante Cristo che porta la croce, nella Pinacoteca di Faenza (347). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi, in casa del conte Annibale Ferniani in Faenza (347-348). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nella chiesa di Brisighella (348). — Tavola rappresentante l'Adorazione dei Re Magi, nella chiesa di Rontana presso Brisighella (348-349). — Quadro rappresentante Cristo benedicente, nel palazzo Rasponi in Ravenna (349-350). — Tavola rappresentante Cristo che porta la croce, nel detto palazzo Rasponi in Ravenna (350). — Tavola rappresentante Gesù confitto in croce, nella Galleria degli Ufizi in

Firenze (350). — Tavola rappresentante San Francesco che riceve le Stimate, nella Galleria Corsini in Firenze (350-351). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nel Museo di San Giovanni Laterano in Roma (351). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nel detto Museo di San Giovanni Laterano in Roma (351-352). — Tavola rappresentante Cristo nel Sepolcro sostenuto da Nicodemo, nella Galleria del Monte di Pietà in Roma (352). — Tavola rappresentante Cristo che porta la Croce, nella Galleria Spada in Roma (352). — Dipinto rappresentante la Vergine col Putto, San Giuseppe, la Maddalena ed il piccolo San Giovanni, nella Galleria Maldura in Padova (352). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e San Giovannino, nella Galleria comunale di Padova (353). — Dipinto rappresentante la Vergine col Putto e i Santi Giovanni Battista, Caterina e Giuseppe, in casa della contessa del Corno di Treviso (353). — Quadro rappresentante Cristo morto, nella Galleria comunale di Vicenza (353). — Quadro rappresentante Cristo che porta la Croce, nel Museo Corner di Venezia (353). — Quadro rappresentante la Natività di Gesù Cristo, nella Galleria Brera in Milano (353-355). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nella Galleria Brera in Milano (355). — Tavola rappresentante la Vergine Incoronata, nella detta Galleria di Brera in Milano (356-357). — Ritratto su tavola nella Galleria Poldi-Pezzoli di Milano (357). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto, nella Raccolta Lochis-Carrara in Bergamo (357). — Lunetta rappresentante Gesù deposto nel Sepolcro, nella Galleria Nazionale di Londra (357-358). — Tavola rappresentante la Vergine col Bambino Gesù e Santi, nella raccolta del marchese di Northampton in Londra (358). — Quadro rappresentante l' Incredulità di San Tommaso, nella Mostra di Manchester (358-359). — Tavola rappresentante il Battesimo di Cristo, nella detta Mostra di Manchester (359). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nella Galleria Nazionale di Dublino (359). — Dipinto rappresentante Cristo sul Sepolcro, nella Galleria del Louvre in Parigi (359-360). — Dipinto rappresentante la Sacra Famiglia, nel Museo di Grenoble (360). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nella Galleria Reale di Monaco di Baviera (360). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nel Museo di Berlino (360-361). — Tavola rappresentante Cristo coronato di spine, nel detto Museo di Berlino (361). — Tavola rappresentante la Sacra Famiglia, presso il negoziante sig. Rocca di Berlino (361). — Tavola rappresentante la Vergine coi Santi Giovanni Evangelista e Giuseppe, in Meiningen (361). — Tavola rappresentante il Martirio di San Sebastiano, nel Museo di Carlsruhe (361).

CAP. VI. — GIOVANNI SANTI.................. Pag. 362-419

Giovanni Santi è illustre non solo per essere padre al grande Raffaello, ma anche per il largo contributo da esso recato, con altri, all' arte della pittura (362). — Vicissitudini della famiglia Sante (362-1363). — S' ignora l'anno in cui nacque Giovanni Santi (tra il 1430 e il 1440) e quando cominciò la sua carriera artistica (363-365). — È già conosciuto come pittore in Urbino nel 1468 (365-366). — È famigliare nella corte di Federigo d' Urbino (366-368). — Pitture nella cappella di San Giovanni Battista, in San Domenico in Cagli (368-378). — Tavola rappresentante la Visitazione di Santa Elisabetta, in Santa Maria Nuova a Fano (378-381). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nella chiesa di Santa Croce presso l' Ospedale di Fano (382-385). Tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nella chiesa di Santa Sofia in Gradara (385-389). — Allogazione di un quadro per la chiesa di San Luca in Torre, di cui non si conosce nè li soggetto nè la fine (389). — Muoiono a Giovanni Santi il padre ed un figliuolo nel 1485 (389-390). — Affresco rappresentante la Vergine col Putto, in casa Santi a Urbino (390-391). — Tavola rappresentante il Martirio di San Sebastiano, nell'Oratorio del detto Santo in Urbino (391-393). — Lavora con altri artisti agli archi trionfali eretti in onore di Elisabetta Gonzaga (394). — Rilascia quietanza per la dote di Magia (394). — È eletto esecutore testamentario da Luca Zaccagna (394). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nella chiesa di San Francesco in Urbino (394-399). — Dipinge un quadro per la cappella Zaccagna in Urbino, di cui non si conosce il soggetto (399-400). — Dipinge per Piero Antonio Paltroni un San Michele Arcangelo, con nella predella storie della Passione di Nostro Signore (400). — Tavoletta rappresentante Cristo morto, nella chiesa di San Bernardino presso Urbino (400-401). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nella chiesa annessa al soppresso convento dei Minori Osservanti, in Monte Fiorentino (401-406). — Tavola rappresentante la Vergine della Misericordia, nello spedale di Monte Fiore presso Urbino (406-408). — Indora alcuni candelieri ed Angioli (408). — Ritratto di Ludovico Gonzaga (408-409). — Muore il 1° agosto 1494 (409). — Quadro rappresentante San Gerolamo, nella Galleria di San Giovanni Laterano in Roma (409-411). — Tavola rappresentante la Salutazione Angelica, nella Galleria Brera in Milano (411-412). — Quadro rappresentante la Vergine col Putto, nella Galleria Mazza in Ferrara (412-413). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nel Museo di Berlino (413-415). — Tavola rappresentante la Vergine col

Putto, nel Museo di Berlino (416).—Ritratto su tavola, nella Galleria Colonna in Roma (416-417). — Ritratto su tavola di proprietà del signor Denniston (417). — Ritratto su tavola, nella Mostra di Manchester (417). — Tavola rappresentante sei Apostoli, nella sagrestia del Duomo d'Urbino (417-418). — Quadro rappresentante la Madonna, in Santa Maria della Nunziata, presso Urbino (418). — Tavola rappresentante lo Sposalizio di Santa Caterina, nella chiesa dei Domenicani, in Pesaro (419). — Non si conosce la fine di altri dipinti attribuiti a Giovanni Santi (419).

CAP. VII. — LUCA SIGNORELLI E SUOI DISCEPOLI. Pag. 420-534

Nasce in Cortona da Egidio di Luca di Ventura Signorelli nel 1441 o poco dopo (420-421). — Lazzaro Vasari chiama presso di sè ad Arezzo il Signorelli, suo nepote, per insegnargli l'arte della pittura (421). — La sua maniera lo addimostra discepolo di Piero della Francesca ed anche seguace della maniera di Fiorenzo di Lorenzo e del Pinturicchio (421-425). — Dipinge, nell'anno 1470, le tavole e il cappello dell' organo nella chiesa delle Laudi di Cortona (425). — Altre pitture condotte dal Signorelli tra gli anni 1472 e 1474, ora perdute (426-428). — Gode di grande riputazione in Cortona (428). — Pittura rappresentante la Scuola di Pane, nella Galleria di Berlino (428-431). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto, Profeti, e pastori, nella Galleria degli Ufizi in Firenze (431-434). — Tavola rappresentante la Sacra Famiglia, nella Galleria degli Ufizi in Firenze (434-435). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto, nella Galleria Pitti in Firenze (435). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nella Galleria Corsini in Firenze (435-436). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e San Giovanni, in casa Ginori a Firenze (436-437). — Altra tavola rappresentante la Vergine col Putto e San Giovanni, in casa Ginori a Firenze (437-438). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nel palazzo Rospigliosi in Roma (438). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nella Raccolta Patrizi in Roma (438-439). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nella Galleria di Dresda (439-440). — Tavola rappresentante la Vergine in adorazione, nella raccolta Barker a Londra (440). — Affreschi rappresentanti Evangelisti, Dottori e Santi nella cappella detta della Cura in Santa Maria di Loreto (440-443). — Dipinto rappresentante la Conversione di San Paolo, nella detta cappella (443-445). — Dipinto rappresentante l'Incredulità di San Tommaso, nella detta cappella (445-447). — Affresco rappresentante il Testamento di Mosè, nella cappella Sistina (447-454).

— Tavola d'altare rappresentante la Vergine col Putto e Santi, in Perugia (454-455). — Affresco rappresentante la Circoncisione di Nostro Signore, nella Galleria Nazionale di Londra (455-457). — Dipinto rappresentante l'Annunziazione, nel Duomo di Volterra (457). — Quadro di altare rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nel Palazzo comunale di Volterra (457-458). — Dipinto rappresentante la Crocefissione, in uno stendardo per la Chiesa dello Spirito Santo in Urbino (459-460). — Dipinto sull' altro lato del detto stendardo, rappresentante la Discesa dello Spirito Santo (460-461). — Tavola rappresentante la Natività di Nostro Signore, nella Galleria Nazionale di Londra (461-462). — Tavola rappresentante il Martirio di San Sebastiano, nella Pinacoteca comunale di Città di Castello (462-463). — Pitture rappresentanti varie Storie della Vita di San Benedetto, a Monte Oliveto in Chiusuri (463-464). — Pittura di un'ancona, nella cappella Bichi in Sant'Agostino a Siena (465-467). — Affreschi nella cappella di San Brizio nel duomo d'Orvieto, (467-475). — Tavola rappresentante Cristo morto, nella chiesa di Santa Margherita in Cortona (475-471). — Ritratto dello stesso Luca Signorelli e di Nicola di Francesco, in Orvieto (477). — Muore, nell'anno 1506, al Signorelli il figliuolo Polidoro, ed egli ne ritrae sulla tela il cadavere (478). — Sua stabile dimora in Siena (478-479). Disegna i cartoni per il pavimento della Cattedrale (479). — Tavola per la chiesa di San Medardo in Arcevia (480-481). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nella Galleria Brera in Milano (482-483). — Il Signorelli è chiamato in Roma da papa Giulio II per dipingere le Camere Vaticane, ma il lavoro è affidato a Raffaello (483-484). — Suo ritorno in Siena (484). — Affreschi nel Palazzo Petrucci in Siena (484-496). — Tavola rappresentante la Comunione degli Apostoli nel Duomo di Cortona (486). — Luca ritorna in Roma nel 1513 (486-488). — Suo ritorno in patria (488). — Tavola rappresentante le Vergine col Putto e Santi, in Città di Castello (489-490). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi, in San Domenico di Cortona (490-491). — Tavola rappresentante la Deposizione dalla Croce, alla Fratta (491-492). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi nella Pinacoteca d'Arezzo (493-496). — Tavola d'altare rappresentante la Vergine Incoronata per la Collegiata di Foiano (496-497). Luca muore poco dopo i mesi di gennaio e febbraio dell'anno 1524 (497). — Tavola d'altare rappresentante una Deposizione nel sepolcro e la Vergine col Putto e Santi, per la Compagnia di San Niccolò in Cortona (497-498). — Tavola d'altare, rappresentante la Vergine Assunta, nella chiesa del Gesù in Cortona (498). — Tavola rappresentante la Na-

tività di Nostro Signore, nella chiesa del Gesù in Cortona (499). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nella detta chiesa in Cortona (499). — Affresco rappresentante Cristo deposto dalla Croce, nella cappella del Sacramento nel duomo di Castiglion Fiorentino (499-501). Tavola rappresentante l'Abbondanza Incoronata, nella Galleria degli Ufizi in Firenze (501). — Stendardo della confraternita di Sant'Antonio abate, rappresentante la Crocefissione e i Santi Antonio ed Egidio, nella sala del Palazzo comunale di Borgo San Sepolcro (501-503). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nella chiesa del convento di Santa Cecilia in Città di Castello (503-504). — Tavola rappresentante una Gloria della Vergine, nella Pinacoteca d'Arezzo (504-505). — Predella rappresentante il Transito, la Presentazione al tempio, e lo Sposalizio con San Giuseppe, nella sagrestia del duomo d'Arezzo (505). — Tondo su tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi nella Galleria Penna in Perugia (505). — Quadro d'altare rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nella Pinacoteca comunale di Perugia (505-506). — Affresco rappresentante la Vergine col Putto, nella chiesa della Confraternita della Misericordia in Chianciano (506-507). — Tavola rappresentante l'Adorazione dei Re Magi, nella Galleria del Louvre in Parigi (507). — Tavola rappresentante sette personaggi, nella Galleria del Louvre in Parigi (507-508). — Tavola rappresentante la Madonna col Putto e Santi, nella villa Albani (ora Torlonia) in Roma (508). — Tavola rappresentante la SS. Trinità, Arcangeli e Santi, nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Firenze (509). — Quadro rappresentante Cristo crocefisso e vari episodi della vita di N. S. nella Galleria degli Antichi Maestri nell'Accademia di Belle Arti in Firenze (509-510). — Predella ove sono rappresentati vari episodi della vita di N. S., nella Galleria dell'Accademia di Belle Arti in Firenze (510-511). — Predella con tre storie rappresentanti l'Annunziazione, la Natività di N. S. e l'Adorazione dei Magi, nella Galleria degli Ufizi in Firenze (511). — Pittura rappresentante la Vergine col Putto ed Angeli, nella Galleria Lombardi in Firenze (511). — Ritratto su tavola, nella Galleria Torrigiani in Firenze (511-512). — Tavola rappresentante la Flagellazione del Salvatore nella Galleria Brera in Milano (512-513). — Altra tavola rappresentante la Vergine col Putto, nella detta Galleria Brera in Milano (514-515). — Tavola ove è figurata una Santa, nella Galleria Poldi-Pezzoli in Milano (515). — Tavola rappresentante cinque episodi della vita di N. S., nel museo di Altenburg (515-516). Tavolette che rappresentano Santi, nel museo di Altenburg — Predella rappresentante la Nascita della Vergine, nel

museo del Louvre in Parigi (516). — Dipinto rappresentante una Natività, nella Galleria del Belvedere in Vienna (517). — Pittura rappresentante San Giorgio e il dragone, nella Galleria Barker in Londra (517). — Dipinto rappresentante vari Santi, nella detta Galleria Barker in Londra (517). — Pittura rappresentante il Martirio di Santa Caterina, nella raccolta di Lord Taunton in Londra (517). — Tavola rappresentante la Festa dei Farisei, a Glentyan in Scozia (517). — Pittura rappresentante una Pietà, in casa del sig. W. Stirling in Keir (517). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto, nella Galleria di Liverpool (518). — Tavola rappresentante la Natività, nella raccolta di S. A. la granduchessa Maria duchessa di Leuchtenberg in Pietroburgo (518). — Pitture menzionate dal Vasari, ora perdute (518-519). — *Discepoli di Luca Signorelli* (519-528). — Antonio e Francesco Signorelli (520). — Tommaso Bernabei detto *Maso Papacello* (521-522). — Pitture di Francesco Signorelli (522-526). — Pitture di imitatori o discepoli di Luca (526-528). — Prospetto cronologico della vita e delle opere di Luca Signorelli (529-534).

CAP. VIII. — DON BARTOLOMMEO DELLA GATTA abate di San Clemente, miniatore e pittore, e suoi discepoli .. Pag. 535 560

Dubbii sorti sulla esistenza di questo pittore, il cui vero nome sembra essere quello di Don Piero d'Antonio Dei, abate di San Clemente d'Arezzo (535-537). — Probabile nascita di questo pittore nel 1378 e sua morte nel 1461 (538-539). — Miniature da esso eseguite (539-540). — Tavola rappresentante San Rocco, nella Pinacoteca d'Arezzo (541-543). — Altra tavola rappresentante San Rocco, nella Pinacoteca d'Arezzo (542-544). — Pittura rappresentante San Girolamo nell'aula capitolare in Arezzo (534-545). — Affresco sulla porta della chiesa di San Bernardo in Arezzo, rappresentante la Visione di San Bernardo (544-546). — Tavola rappresentante San Francesco che riceve le Stimmate, in Castiglion Fiorentino (546-548). — Tavola rappresentante la Vergine col Putto e Santi, nella pieve di San Giuliano in Castiglion Fiorentino (548-550). — Predella di questa tavola nella sagrestia capitolare di detta chiesa in Castiglion Fiorentino (550-551). — Pittura rappresentante San Michele Arcangelo, nella sagrestia di detta chiesa in Castiglion Fiorentino (551). — Prende parte ai lavori della cappella Sistina (552). — *Discepoli di Don Bartolommeo della Gatta* (552-560). — Matteo Lappoli (552). — Un frate de'Servi, aretino, è menzionato come discepolo del nostro pittore (552). — Domenico Pecori (552-554). — Niccolò Soggi (554-558). — Pitture del Pecori e del Soggi (558-560).